المجلس الأعلى للثقافة

اللغة الدرامية

العناصر غير المنطوقة
والعناصر المنطوقة

تأليف : حمادة إبراهيم



٢٠٠٥

المجلس الأعلى للثقافة

اسم الكتاب : اللغة الدرامية العناصر غير المنطوقة والعناصر المنطوقة
اسم المؤلف : د. حمادة إبراهيم
الطبعة الأولى – القاهرة ٢٠٠٥م .

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo.
Tel. : 7352396 Fax : 7358084

(١)

العناصر غير المنطوقة

تنويه

إن نظرة عامة فيما كتب فى المسرح ، وحول الكتّاب المسرحيين ، تكفى للدلالة على أنه باستثناء بعض الدراسات الخاصة والنادرة ، يمكن الجزم بأنه لا شىء ، أو لا شىء تقريبا ، كتب فى مجال هذه الدراسة التى نقدّم لها فى هذا الكتاب .

فالنّاظر فى كتب النقد المسرحى التى تناولت بالدراسة والتحليل كتّاب المسرح وأعمالهم، يجد الآلاف من هذه الدراسات التى تفصّل القول فى حياة الكتّاب والمدارس التى ينتمون إليها ، والموضوعات الشائعة فى أعمالهم ومواقفهم الفكرية والسياسية ، وتحليل شخصياتهم المسرحية وتصنيفها ، ومدى انعكاس كل ذلك على الواقع المعاش ، وغير ذلك من الآراء الفكرية والدراسات النظرية .

أما فيما يتعلق بوسائل التعبير عند هؤلاء الكتاب ، واللغات الدرامية المختلفة التى يستعملونها المنطوقة منها والمنظورة ، فإن محصلة المنشور فى ذلك ضئيل لا يكاد يبين.

وحتّى هذا القدر الضئيل من الدراسات ، فإن معظمه حينما يتعرّض لجوانب التعبير والتقنية فى المسرح ، لا يفعل ذلك إلاّ عرضا ، وفى استحياء شديد .

إذا أخذنا ذلك فى الاعتبار ، وجدنا مبّررا كافيا لإعداد هذا البحث الذى نقوم به ، فالمكتبة ، والمكتبة العربية بنوع خاص ، تفتقر إلى مثل هذه البحوث .

ومع ذلك فإننا نرى أن من الأمانة العلمية والدقة فى البحث أن نبصر القارئ بحدود هذا العمل الذى لا ندّعى له الشمول أو الوفاء بكل جوانب الموضوع ، إذ من الغرور أن نزعم أننا قد غطينا جميع المدارس والاتجاهات، وسبرنا كافة الأعمال المسرحية ثمينها وغثّها . فهذه مهمة لا يمكن تحقيقها على المستوى الفردى ، وطموح يستحيل على دارس واحد مهما تفرغ له وتفانى فى تحقيقه .

لذلك كله ، توّجب علينا أن نحدد دائرة هذا البحث التى لا يخرج عنها ، ونوضح حدوده التى لا يتجاوزها ، فبالإضافة إلى الاستحالة ، فإن التنقل بين عصور المسرح المختلفة ، وتقديم عدد كبير من الأمثلة والشواهد وتقّصيها لدى كثير من الكتّاب ، من شأنه أن ينال من وحدة الموضوع ووضوحه . ومن ثم اقتصرنا على عدد محدود من الكتّاب ، رأينا أنهم أصدق من غيرهم فى تمثيل الظواهر التى نتعرض لها ، وبذلك نكون صادقين مع أنفسنا حينما لم نخلع على هذا العمل إلاّ صفة البحث .

ثم إننا نحاول هنا أن نعرض جوانب قضية معينة دون أن نضع لها الحلول النهائية ، أو الإجابات الشافية ، تاركين لغيرنا هذه المهمة .

أما فيما يتعلق بالمصادر والمراجع التى اعتمدنا عليها فى هذا البحث ، فقد توّجب علينا فى المقام الأول قراءة ما كتبه المؤلفون أنفسهم ، ثم النقاد ، كذلك لم نهمل آراء الممثلين ، وما كتبه المخرجون .

وبصفة عامة ، فقد شمل اهتمامنا آراء كل من كان له علاقة بالعمل المسرحى فى مختلف مراحله وأطواره ، ومع ذلك فقد كان لدراسة وتحليل المسرحيّات ذاتها نصيب الأسد من البحث .

تقديم

يفرّق أرسطو بين المأساة والملهاة من ناحية ، والملحمة من ناحية أخرى ، فهو يصفها جميعا بأنها فنون ثلاثة من فنون المحاكاة والتقليد ، غير أن النوع الأخير (الملحمة) يحاكى عن طريق السرد أو الرواية ، فى حين أن النوعين الأول والثانى :

{ يحاكيان عن طريق عرض جميع الشخوص فى حال تصرفاتها أو تحركاتها ، فى حال تلبسها للفعل . ومن ثم كانت تسمية إنتاج هذين النوعين " دراما " لأنها تحاكى شخوصا فى حالة تحرك }[1]

إن محاكاة إنسان يتصرف ويتحرك لا يمكن أن تكون إلا من طريق " العرض " أو التمثيل . (REPRÉSENTATION)

وفى العرض أو التمثيل يوجد : " حضور " و " حاضر " . هذه العلاقة المزدوجة بالوجود وبالزمن الحاضر أو الآنِيَّة تشكل جوهر المسرح .

ففيما يتعلق بالحضور ، الشخص الذى يظهر على المنصة ليس مندوبا عن الشخصية التى يمثلها ، ليس نائبا عن شخص غائب : بل إنه يحل محلّ الشخصية ، ويقوم مقامها محولا الخيال إلى واقع حى .

أما فيما يتعلق بالزمن أو الآنِيَّة ، فإن كل وجود آنىّ ، فالموجود يتصف بالآنيّة والحضور ، وكل حضور حقيقى هو حقيقة حاضرة أو راهنة ؛ ومن ثمّ فإن الشخص الذى يظهر على المنصة والشخص الموجود فى قاعة المسرح (المتفرج) يكونان معاصرين أى يعيشان فى زمن واحد إن لم يكن فى وقت واحد .

(1) ARISTOTE, Poétique, texte établi et traduit Par J., Hardy. Paris, Les Belles Lettres, éd G. Budé, 1932.

وعلى النقيض من ذلك ، فإن اللوحة الفنية ، أو التمثال ، أو الرواية ، أو القصيدة الشعرية ، هى دائما وأبدا بدائل أو وسائط بين حدث مُعاش أو متخيل من ناحية ، وبين الشخص الذى يشاهده أو يقرؤه (المتلقى) ، إن كل هذه الألوان من فنـون التعبير ، ما هى إلا ذكريات لقاء بين الفنان وبين المفهوم أو المضمون الذى أراد أن يعطيه شكلا معيّنا .

وكما هى الحال بالنسبة للوحة الفنية والقصيدة الشعرية ، فإن الموسيقى أيضا تعتبر وسيطا : فاللحن المعزوف ليس هو الحدث المعاش ، والعازف المنفذ ليس هو فاعل الحدث الأصلى ، أو الذى عاشه .

أما فى المسرح ، فالحدث هو ما ينبغى تكراره مرّة أخرى أو عرضه . فلسنا بصدد تنفيذ أو أداء ، وإنما نحن بصدد عملية بعث وإحياء .

إن العرض المسرحى ليس زيادة تضاف للمسرحية المكتوبة ، بل هو يدخل فى صميم المسرح وجوهره ، فالمسرحية كتبت لتعرض ، وهذه الغاية أو هذا المصير هو الذى يجعل منها مسرحية . وبدونه لا تتحقق لها هذه الصفة ، بل لا تكون سوى نص مكتوب :

{ مجرّد حوار ؛ نص مكتوب على الورق ، له شكل العمل المسرحى لا أكثر . } (١)

إن ما كتب حول تقنين العمل المسرحى ، بدءا من فن الشعر لأرسطو مرورا بآراء كورنيى ، وما كتبه (ديدرو) حول فن الممثل بعنوان : رأى غريب حول الممثل ، وبحثه بعنوان : الشعر الدرامى ، وما جاء فى كتاب " المسرح وقرينه " لصاحبه (أنتونان أرتو)، كل هذه الدراسات وغيرها تتضمن من الآراء والملاحظات التى تركز على أن فلسفة المسرح تختلف عن التحليل النفسى أو التاريخى حول الكاتب المسرحى أو الممثل .

إن القضايا التى تتعلق بفلسفة المسرح تبدأ من حيث تنتهى أو تستبعد كل دراسة حول نشأة العمل المسرحى ، وكل نقاش حول قواعده ، وكل جدل حول قوانينه .

(1) GOUHIER H., L'Essence du théâtre, Aubier-Montaigne, Paris, 1968.

إن هـذه الفلسفة تتناوله بوصفه " جوهرا " . والغاية من ورائها هي بطبيعة الحال تأصيل العمل المسرحي ، وتحديد ما يندرج في صلبه وجوهره دون النظر إلى سائر ذلك من الاعتبارات التي تخرج عن صميم العمل المسرحي .

حتى مسرحيات (الفريد دى موسيه) التي كتبت لتقرأ ، فإننا لا نقرأ هذه المسرحيات كما نقرأ القصة أو الرواية . فإذا لم يكن هناك التمثيل أو العرض الخارجي ، فإن هناك تمثيلا أو عرضا داخليا يصاحب قراءة المسرحية .

{ إن " الشيء المسرحي " ليس " شيئا أدبيا " ، لأنه بالتحديد ليس شيئا : فحتى في النص المكتوب ، هناك الممثل دائما } (١)

العمل الدرامي لا يكون كذلك ولا يتمتع بهذه الصفة ، إلاّ فوق المنصة . فالمؤلف المسرحي ، حتى خلال كتابته للمسرحية لا يكتب للجمهور ، وإنما يكتب للممثل الذي يتحدث ويمثل أمام الجمهور . إن وجود الممثل الذي سيمثل المسرحية يشغل فكره واهتمامه ، ومن ذلك يقول (كوبو) أحد كبار رجال المسرح في القرن العشرين :

{ إنني أعمل أمام المرآة ؛ أتقصى حتى حركات شخوصي ، وأنتظر أن تنطق شفتاي بالكلمة الملائمة ، والجملة الصحيحة } (٢)

إن المسرح هو الفن الدرامي الأعظم ، الفن الذي لا يحقّ له بأي حال من الأحوال ألاّ يكون دراميّا . إنه بوصفه تمثيلا وعرضا للحدث ، فهو لا يقص ما يجري وما يقع : إن خشبة المسرح عالم يقع فيه حادث معين ، فهو لا يوحي عن طريق الصورة الثابتة بحدث أو بفعل ، بل هو منصة وحدث ، وتقديم الدراما لا يمكن ألاّ يكون بطريقة درامية .

ويجدر بالذكر في هذا الصدد أن المصنّفات الدرامية قبل أن تحدد سمات المسرح نفسه، تحدّد سمات الفنون الأخرى ، فهناك موسيقى درامية ، وهنـاك رسـوم هزلية أو كوميدية ، وهناك تصوير ميلو درامي ، وعمارة ميلو درامية، وهناك قصائد مأسوية أو تراجيدية .

---

(1) Id., Ibid.

(2) COPEAU J., Etudes d'art dramatique, Critiques d'un autre temps, N.R.F., Paris, 1923.

ومن ناحية أخرى ، فإن كون العمل المسرحى تمثيلا وعرضا يحتم أن يتم تنفيذه فى " فضاء ما " فى مجال نوعى .

فالممثل ليس إنسانا عريانا فوق منصة عارية ، بل إن جسم الممثل يحتاج إلى ثياب ، وجسمه المكسو بالثياب يتحرك فى مساحة أو مجال يلعب فيه الضوء والظلمة دورا مهمًا، وتضيف فيه الأصوات المختلفة أبعادا جديدة ، كما أن هناك جمادات تغزو هذا المجال جنبا إلى جنب مع الشخوص الحية ، وتتحدث بلغتها الخاصة التى قد تفوق فى بلاغتها اللغة البشرية ، وقد تستأثر بانتباهنا وتجعلنا ننصرف عن الشخوص الآدمية الحية (١).

فكما هى الحال فى المسرح اليابانى الموسوم بالنّو (NÔ) ، يسخر المسرح المعاصر لغة الجمادات بوصفها حوارا موازيا للحوارات التقليدية ، وإذا كان المسرح الكلاسيكى أو الاعتيادى ، والمسرح الكلاسيكى الجديد ، والمسرح الرومانسى والواقعى ، قد أهملت ردحا من الدهر لغة الجمادات ، فإن بعث هذه اللغة من سباتها هو أحد المفاخر الكبرى التى حققها المسرح المعاصر .

{ لقد ظلّ الكرسى الذى يوجد على المنصة زمنا طويلا لا يمثل إلاّ مقعدا يرتاح عليه الممثل أو يحقق " متطلبات المحادثة " على حد تعبير متحذلقى القرن السابع عشر . فإذا بمسرح الطليعة يردّ للجمادات قيمتها واعتبارها ، فأصبح الكرسى لمجرد وجوده على المنصة ، كلاما } (٢)

وعلى المشاهد يقع عبء إدراك هذه اللغة . عليه أن يعرف كيف ينصت إلى هذه اللغة الصامتة البليغة ، ويتعلّم كيف يفهم مغزاها ، كما يفهم ما تنطوى عليه المناجاة الداخلية (المونولوج) من معان مستترة .

---

(1) GOUHIER H., L'Œuvre théâtrale, Flammarion, Paris, 1961.

(2) Configuration critique de Samuel Beckett, textes réunis et présentés par M. J. FRIEDMAN, Lettres modernes, Paris, 1964.

يستوقفنا هذا إلى أن نقول أن المسرح ليس فنا واحدا ، بل هو تركيبة أو توليفة من فنون مختلفة . بيد أن هذا المركب يختلف عن كرنافال الفنون أو الاستعراضات الكبرى التى تحشر فى العرض الواحد التشخيصى والموسيقى، والرقص ، والحوار ، والأغانى ، وغير ذلك .

فنحن لا نحصل على مسرحية عظيمة بمجرد أن نشرك فى هذا العمل أعظم المؤلفين وأعظم الموسيقيين ، وأعظم الممثلين ، وأعظم مصممى الملابس والمناظر والإضاءة .

{ إن مكونات المسرحية تنبع من الداخل ، فالفكرة تتضمن الشكل اللائق بها ، والعمل المسرحى فى مجمله يتضمن وسائل التعبير التى تلائمه ، وجميع الوسائل صالحة بشرط أن تنبع من ضرورات العمل الدرامى ، لا أن تحشر فيه حشرا ، أو تقحم عليه إقحاما }(١)

والفصل فى ذلك يكون للضرورة الدرامية . وهذا يعنى أن فنّا معيّنا من الفنون يسهم فى العرض المسرحى ، ويشارك فى إخراجه إلى النور إذا كان لدى هذا الفن شىء يقوله أو يقدمه .

فمثلا مسرحية **أندروماك** (لراسين) لا تحتاج إلى فن الرقص ولا يناسبها ، كما أن مسرحية **طرطوف** (لموليير) لا تحتاج إلى ألحان موسيقية ، ومن ثم كانت هذه الملاحظة الهامة التى أشار إليها المخرج المسرحى الكبير غاستوت باتى :

{ إن الفن الذى يكرر ما سبق أن قيل وحسب لا يكون لديه ما يقال . فليس المطلوب من الفنون المختلفة أن يعبر كل منها فى ذات الوقت عن الفكرة الواحدة. إن مثل ذلك يفضى إلى الخلط والفوضى . المطلوب هو نقيض ذلك ، أى أن يعرف كل فن العناصر التى تخصه وتدخل فى صميمه ، ويمكنه وحده أن يسهم بها وحدها فى العمل المشترك }(٢) .

---

(1) GOUHIER H., L'Essence du théâtre op. cit.

(2) BATY G., Le masque et l'encensoir, Introduction à une esthétique du théâtre, Paris, Bloud et Gay, 1926.

وإذا كنا قد اتفقنا على أن المسرح تركيبة أو توليفة من الفنون ، فهذا يعنى أن المسرح ليس نوعا من الأنواع الأدبية . إن تاريخ الأدب المحض لا يأخذ فى اعتباره الفنيين الذين يكتبون ، فى حين أنه يهتم بالكتاب حينما يكتبون عن الفنيين . كذلك فإن تاريخ الأدب لا يأخذ فى الاعتبار حقيقة على جانب كبير من الأهمية فى مجال المسرح فى مطلع هذا القرن ، وهى أن بعض المدارس والمذاهب والاتجاهات المسرحية قد تبلورت وظهرت إلى النور ، ليس بفضل كتاب المسرح ، وإنما يعود الفضل فيها لبعض كبار المخرجين .

ومما يجدر التنويه به فى هذا الصدد أن أهم ما تحقق فى مجال المسرح خلال النصف الأول من هذا القرن العشرين ، كان من إنجاز المخرجين المسرحيين . فالمعروف أن الثورة التى حدثت فى الإخراج كانت أسبق من مثيلتها فى مجال التأليف . لقد قامت بدايات هذه الثورة على يد (أنطوان) ومسرحه المعروف باسم " المسرح الحر " الذى مكن للواقعية ، ثم كان (بو) الذى تصدى لهذه الواقعية باسم المسرح الشاعرى . بعد ذلك ظهر حصاد المخرج (كوبو) الذى أفاد من إنجازات كل من السويسرى (أدولف آبيا Adolfe Appia) والإنجليزى (غوردون كريغ Gordon Craig) ، وحاول أن يرد الفن المسرحى إلى أصله وطبيعته ، وذلك بإعادة مسرحته من جديد . وقد اعتمد فى ذلك على دعامتين اثنتين : أولاهما : الفضاء المسرحى (espace) ، أو النظر إلى منصة المسرح باعتبارها فضاءً مسرحيا ، ثم الوجود المادى للممثل فوق هذه المنصة .

وفى روسيا كان المذهب التركيبى (constructurisme) الذى يعتمد على المجال أو الفضاء ، وفى ألمانيا كانت التعبيرية ، وكلاهما أعطى الأولوية والسبق للمخرج المسرحى (1).

وإذا كان السويسرى (آبيا) قد بدأ الثورة فى الإخراج ، فقد أكل الطريق بعده الإنجليزى (غوردون كريغ) فأرسى قواعد الإخراج المسرحى المعاصر الذى يعتمد

(1) SIMON A., Dictionnaire du théâtre français contemporain Larousse, Paris, 1970.

على التأثير على المشاهدين عن طريق استغلال الأدوات والوسائل التى تزخر بها منصة التمثيل ، ويمكن أن يستفيد منها الإخراج فى الإيحاء والرمز ، ويحدد (غوردون كريغ) هذا الدور الجديد للإخراج فى السطور التالية :

{ لو طلب منى أن أوجه شابا يريد أن يخرج أدوار (شكسبير) فإننى أتصرف معه على النحو التالى : " سأطلب منه أن يتناول المسرحية فصلا فصلا ، وفى كل مشهد وفى كل حركة ، أو إيماءة ، وفى كل صوت ، سأظهر له روحا ، الروح المستتر ، ثم ، وعلى وجوه الممثلين ، وفى ثيابهم ، وفى عناصر الديكور، ويساعده الأضواء ، والخطوط ، والألوان ، والحركات ، والأصوات ، باختصار عن طريق جميع الوسائل الممكنة التى بين أيدينا على المنصة ، سأظل دوما أستحضر له هذه الأرواح } [1] .

وفى موسكو بدأ الملل والانصراف عن الواقعية التى كانت سائدة ، بل إن (ستانيسلافسكى) نفسه ، تأكيدا لذلك ، دعا (غوردون كريغ) لإخراج مسرحية هاملت . كذلك فقد تجلى عزوف كثير من الكتاب والمخرجين عن الواقعية حينما راحوا يطالبون باعتناق المستقبلية التى تنادى بالحركية ، أو الديناميكية فى الفن . قصارى القول ، لقد كان الاتجاه واضحا نحو مسرحة المسرح ، وإعادة هذا الفن إلى أصوله الأولى وخصائصه النوعية ، وذلك ضد غلاة المحافظين .

{ وتحت تأثير المسرح الصينى ، عمد المخرج " ميرهود " إلى جعل شخوص مسرحية السر المضحك مجرد أقنعة اجتماعية . واعتمد العرض كثيرا على الحركة . واقتبس الكثير من فنون السيرك وعروض المقهى . كما عمد مخرج آخر هو (جيفوينى فاتشانغوف Jewgueni Vachangov) إلى جعل التلقائية هى

(1) GRAIG E. G., Des recherches dans les tragédies, de shkespeare, dans De l'art du théâtre Ed. O. Lieutier, Librairie Théâtrale, 1970.

عماد فن الممثل . أما (اسكندر تايروف Alexandre Tairov) ، فقد كان الحضور الجسدى للممثل هو الجوهر بالنسبة له ، وبذلك ساد عنده الإيماء والتمثيل الصامت والرقص }[1] .

أما فى فرنسا ، فقد كانت جماعة الكارتيل التى تأسست عام ١٩٢٦م تمثل الطليعة بالنسبة للجماهير العريضة ، مع أنها كانت تقدم الأعمال الكلاسيكية والكتّاب الأجانب المعروفين من أمثال (أبسين). (وستر بدبرغ) و (تشيكوف) و (سانغ) و (بيراندللو)، مع أن هذه الجماعة تضم أربعة من كبار المخرجين ، هم : (دولان Dullin) و (جوفيه Jouvet) و (بتوئيف Pitoëff) و (باتىBaty) ، كانت تقوم على رفض الواقعية المسرفة والثورة ضد الأساليب التجارية المتفشية فى ذلك العصر فى مجال المسرح ، إلا أنها كانت لا تميل كثيرا نحو التجديد فى الإخراج ، ولا تحبذ الإنجازات التى تحققت فى هذا المجال بفضل استخدام الآلات .

وفى عام ١٩٢٨م اتجه (لوى جوفيه) نحو مسرح (جان جيرودو) ، وكان هذا اللقاء تأكيدا وخطوة نحو معارضة الواقعية فى المسرح ، وهاهو ذا (جيرودر) نفسه فى إحدى مسرحياته ، وهى **مرتجلة باريس** ، يتصدى للمسرح التنظيرى :

. { المسرح ليس منصة للتنظير ، وإنما هو عرض المشاهدة ، إنه ليس درسا أو محاضرة ، وإنما هو شراب السحر} .

أما المسرح الملتزم بما يحمل من أفكار وجدل سياسى وفلسفى ، فإنه لم يؤثر فى صميم الحركة المسرحية . إذ أنه برغم تجديده فى الأفكار ، إلا أنه ظل محافظا على الشكل الفنى التقليدى . فمع الحداثة فى المضمون ، ظل المسرح الوجودى رومانسيا فيما يتعلق بالشكل .

ومما يجدر التنويه به فى هذا الصدد ما قام به (جان لوى بارو) فى مجال التجديد فى الإخراج ، فبعد أن تتلمذ على أيدى (شارل دولان) و (روجيه بلان) و (أنتونان أرتو) والسرياليين ، واستوعب دروسهم ، وتشبع بأفكارهم ، التحق هذا

---

(1) MIGNON P. L., Le Théâtre contemporain, Hachette, Paris, 1969.

المخرج الطموح بمسرح " الكوميدى فرانسيز " وتعاون مع الممثلة القديرة (مادلين رينو) التى تزوجها بعد ذلك ، فى إنشاء فرقة تحمل اسميهما عام ١٩٤٦م . ويرى (بارو) أن الحداثة فى الفن وفى الإخراج لمجرد الحداثة وبأى ثمن لا معنى لها ، ولا فائدة ترجى منها ، فلا سن المؤلف ولا تاريخ كتابة المسرحية يدخل فى الحسـبان ، أو على الأقل لا يكفى معيارا للحكم على العمل المسرحى ، وكانت فرقة باروومادلين ، تجوب أنحاء العالم مما أتاح لها فرص الاطلاع على تجارب الأمم الأخرى ، ومن ثم كانت دعواتها إلى التجديد ، وفى ذلك يقول بارو :

{ بالإضافة إلى زادنا من الأعمال الكلاسيكية ، علينا بالانفتاح على العوالم البكر فى مجال الفن المسرحى . وهذا يعنى أننا ينبغى أن نعكف على البحث والتنقيب . إن غالبية كتابنا المسرحيين لا يحيطون بأسرار المنصة ، ولا بالإمكانيات التى يتمتع بها الممثلون . ومن ثم كان علينا أن نتفرغ لهذه البحوث بروح العلم وعقلية منهجية ، على أمل أن نضىء الطريق لكتابنا الشبان ، ونقدم لهم العون والمدد من تجاربنا ووسائلنا الخاصة لإخراج أعمالهم إلى النور } (١).

كان المسرح المحض الخالص من كل الشوائب الذى يتوق إليه (أنتونان أرتو) ، كان هذا المسرح هو نفسه الحلم الذى يداعب خيال (جان لوى بارو) فقد كان بارو على يقين من أن المسرح الحقيقى هو الذى يعتمد على الأداء الجسدى :

{ هدف قديم ، جعله فى مصاف كبار المجددين ، كذلك تلك الفترة تمتاز بالسعى وراء أشكال فنية غير الأشكال التى تنحصر فى دائرة الأدب ، أشكال تعتمد على جسم الإنسان } (٢) .

كذلك كان " بارو " لا يراعى أى قاعدة فى اختيار النصوص ، ولا يقيم وزنا لأى اعتبار عند اختيار الكاتب الذى يقدمه للجمهور . ومن ثم كان اختياره لمجموعة من

---

(1) BARRAULT J. L., Reflexions sur le théâtre, Jacques Vautrain, 1949.

(2) DUVIGNAUD J., et Lagoutie J., Le théâtre contemporain, Larousse, Paris, 1974.

الكتاب من مختلف المشارب والاتجاهات : كلوديل ، ويونسكو ، وبيكيت ، وتورغينيف .
لقد اعترف " بارو " فى حديث إذاعى بأنه يحاول : " أن يقدم على منصة التمثيل عالما من الشعر المسرحى " .

كذلك حاول (بارو) أن يغير من مفهوم العلاقة القديمة التقليدية بين المنصة والجمهور، فقد كان المسرح الحركى ، عماد مسرح الحياة (Living-Theatre) يقبع فى ضمير بارو منذ أن قام بتقديم أول مسرحية له .

والحقيقة أن غاية طموح (بارو) كانت تتمثل فى إخراج الأفكار النظرية التى كان يؤمن بها (أنتونان أرتو) إلى حيز التنفيذ ، فيما يتعلق " بمسرح العنف " و " المسرح الشامل " . وبذلك لا تكون اللغة البشرية ، أو الكلام إلا عنصرا واحدا من بين عناصر كثيرة فى التعبير المسرحى، فهناك الحركة والإيماء والإيقاع التى ينبغى أن تضيف أعماقا وأبعادا إلى العمل المسرحى بشكل مادى ملموس ، فهى تؤثر فى المشاهدين حسيا وعصبيا فى عنف وقسوة أشبه بالطقوس أو الشعائر الدينية عند البدائيين .

بهذا المفهوم الجديد ، ومن هذا المنطلق ، قدم " بارو " للجماهير حصار نورمانس للأسبانى "سير فانتيس" ١٩٣٧م ، ثم اقتبس رواية الجوع للنرويجى "هامسون " ١٩٣٩م . لقد كان (بارو) يعمد إلى تقديم العروض التى تصدم الجماهير وتفتنها فى الوقت ذاته ، ولم يتردد فى أن يقدم على مسرح (الكوميدى فرانسيز) الرسمى مسرحيتين (لكلوديل) بمفهومه الجديد فى المسرح الشامل .

بالإضافة إلى ذلك ، فقد استعان (بارو) بالممثلة القديرة وزوجته فى المستقبل (مادلين رينو) فى خوض تجربة جديدة ومعالجة الأعمال الكلاسيكية والفودفيل والميلودراما بمنظور جديد ، ورؤية حديثة . كذلك فقد أسهم فى شهرة كل من (يونسكو) بتقديم إحدى مسرحياته وهى الخراتيت ، و (صمويل بيكت) بتقديم مسرحيته يا لها من أيام سعيدة ، و (جان جينيه) بعرض مسرحيته الساتر ، و (بيلليتو) ، حيث قدم له لابد من اختراق السحاب كما قدم (لمارغريت دورا) مسرحية أيام بأكملها بين الأشجار .

ومن ناحية أخرى فقد استجاب بارو وتفاعل مع التجارب الجريئة التى قام بها كل من بيتير بروك (Peter Brook) وجيرزى غروتوسكى (Jerzy Grotowski) وجوليان بيك (Julian Beck) و جوديت مالينا . (Judith Malina)

ولقد كانت (مادلين رينو) وراء هذا الاتجاه ، حيث كانت هى التى تقوم باختيار النصوص ، ومن الجدير بالذكر أن مخرجين آخرين هما (روجيه بلان) و (جان مارى سيرو) ، قد نهجا هذا النهج ، وأكملا المسيرة التى بدأها (بارو) .

يأتى (جان مارى سيرو) بعد (جان لوى بارو) فى الأهمية ، من حيث الجهود التى بذلها فى إرساء وتطوير المسرح المعاصر ، ذلك أن هذا المخرج الكبير ، الذى كان فى ذات الوقت مهندسا معماريا ، كان من القلائل الذين أخذوا على عاتقهم تعريف الجمهور الفرنسى بما يكتبه أعمدة المسرح الجديد ، فى فرنسا ، وفى الخارج ، فقد قدم للألمانى (برخت) مسرحية الاستثناء والقاعدة ١٩٤٩م ، و (لأداموف) المناورة الكبرى والمناورة الصغرى ١٩٥٠م ، ثم الجميع ضد الجميع ١٩٥٣م .

كذلك قام بإخراج الخادمات لـ (جان جينيه) ١٩٦١م ، و ملهاة لـ (بيكيت) ١٩٦٤م، و إميديه أو كيف التخلص منه ؟ ثم الجوع والعطش لـ يونسكو .

وفى جميع هذه العروض كان (سيرو) يحاول أن يقدم مفهوما جديدا ، بل ومبتكرا ، لا يدين به لأحد قبله ولا حتى (برخت) . كان إخراجه يعتمد على البساطة فى الإمكانيات ، بل والتقشف ، إذا جاز هذا التعبير . فتوجيه بسيط أو خرقة بالية يمكن أن تكون موحية بالمعنى المطلوب . ذلك أن المسرح لم يعد يطيق الواقعية الحرفية التى تعرض كل شىء بذاته على المنصة ، بل أصبح على المشاهد أن يضيف من عندياته ويخلع على المنظورات ما يكمل به مهمة الكاتب والمخرج وغيره من الفنيين .

بعد ذلك انقطع (سيرو) لمسارح الأقطار الناطقة بالفرنسية ، فقدم "مأساة الملك كريستوفر " لـ (ايميه سيزار ١٩٦٣م) و " الجثة المطرقة " و " الأسلاف يضاعفون ضرواتهم " للجزائرى (كاتب ياسين ١٩٦٧م) .

{ كان (سيرو) يبحث فى وسائل التعبير الإفريقية وغير الإفريقية عما يتفق مع معارضته لأسس المسرح الغربى الذى يعتمد على الحوار اللفظى ، كان يبحث فيها عن لغة درامية تختلف عن الكلام ومن ثم كان عطش (سيرو) الذى كان يدفعه

دوما إلى الكشف والسبر والتعامل مع النص طبقا لقيمته المسرحية وحسب }[1].

ثالث هؤلاء المخرجين المجددين هو (روجيه بلان) ، وكان كزميليه وثيق الصلة بالسرياليين ، و (أنتونان أرتو) ، كما عايش العديد من التجارب المسرحية الكبرى التى خرجت إلى النور فى الثلاثينيات ، وبخاصة مسرحية " الفريد جارى " أوبو عبدا التى قام بإخراجها (سيلفان ايتكين) ، والذى كان فى مقدمة المخرجين الطليعيين حتى قبل أن تتبلور الطليعة ، وتأخذ شكلها الرسمى فى الخمسينيات . ومن المعروف أن (بلان) كان ممثلا ، وقد تمكن من التغلب على الثأثأة التى كان يعانى منها ، كما أثبت براعة فائقة فى أدائه الصامت . وفى عام ١٩٤٩م قام بإخراج " لحن الأشباح " فكشف عن موهبة عظيمة فى فن الإخراج ، كما كان من الأوائل الذين قاموا بتمثيل أو إخراج مسرحيات آداموف .

يقول " دوفينيو Duvignaud " فى وصف " بلان " ، وهو يقوم بعملية الإخراج :

{ يجب أن نرى (بلان) وهو يتناول النص فى حذر شديد ، فيطلب قراءته المرة تلو المرة ، محاولا فى كل قراءة أن يجد فيه روحا جديدة ، تختلف عن التى لاحت منه لأول وهلة ، سواء للممثلين ، أو للكاتب نفسه }[2].

حينما قام (بلان) بإخراج مسرحية (آداموف) المناورة الكبرى والمناورة الصغرى، أبرز فى شخصية بطل المسرحية جوانب لم يكن الكاتب نفسه قد فطن إليها .

كذلك تعاون (بلان) مع (بيكيت) فى إخراج فى انتظار غودو وذهب فى تحليله ودراسته للمسرحية حدا أثار إعجاب (بيكيت) ، مما جعله فيما بعد يكل إليه إخراج جميع مسرحياته الكبرى : " نهاية اللعبة " و " الشريط الأخير " و " يالها من أيام سعيدة . "

---

(١) المرجع السابق .
(٢) المرجع السابق .

وإذا كان قد اشتهر عن (بلان) أنه أكبر المتخصصين فى إخراج مسرحيات (بيكيت)، فإن ذلك لم يمنعه من أن يكون كذلك بالنسبة لـ (جان جنينيه) ، الذى أخرج له "الزنوج" و " الساتر " تلك المسرحية التى أثارت كثيرا من اللغط السياسى ، إلا أن جميع المهتمين بالمسرح قد أجمعوا على كفاءة (بلان) الذى أصبح واحدا من أقدر المخرجين فى العالم أجمع .

وفى مجال التطور المسرحى بشكل عام ، والحداثة فى مجال الإخراج بنوع خاص ، ينبغى أن نشيد بالدور الذى لعبته التجربة الشهيرة المعروفة باسم " مسرح الأمم " فى فرنسا على مستوى العالم أجمع .

فقد أثرت العروض الأجنبية التى قدمت ابتداء من عام ١٩٥٤م على الجماهير وعلى جميع العاملين فى الحقل المسرحى ، سواء بسواء . كانت تلك التجربة فرصة سنحت لجيل الخمسينيات لكى يطلع على الإنجازات الضخمة التى تحققت فى مجال الإخراج المسرحى على أيدى كل من (فيسكونتى) و (برخت) و (بروك) والصينيين والسوفييت والألمان والأمريكيين (الشماليين والجنوبيين) والأفارقة . هذا بالإضافة إلى عروض مسرح ميلانو الصغير**Piccolo teatro di Milano**، وأوبرا بيكين ، ومسرح النو" **NO**" ومسرح " **Kabuki** " اليابانيين التى جعلت المخرجين فى فرنسا يعيدون النظر فى أعمالهم ويغيرون من مفاهيمهم حول المجال المسرحى ودور الممثل .

فعلى سبيل المثال ، كشف مسرح النو " **NO** " اليابانى عن أسلوب شمولى جديد فى التعبير المسرحى يقوم على الجمع بين العديد من الوسائل من كلمة وحركة وموسيقى فى وحدة متكاملة ، وبشكل كان يبدو مستحيلا حتى ذلك العصر .

{ جاء دمج العناصر المختلفة كالحواة والبهلوان والأقنعة ، وفن التنكير " الماكياج" غير الواقعى فى عرض رفيع المستوى ، دليلا على العودة إلى أصول الفن الدرامى (...) ، لقد كشف أداء الراقصين السود آكلى النار ، وباليهات " بالى " عن أنماط أخرى من لغة الحركة ، وكذلك عن بعض العناصر السحرية بين وسائل التعبير المختلفة . كان الشعور الغالب فى تلك السهرات هو

ضرورة العودة إلى قوى الإنسان الخارقة (...)، وإذا كان " برخت" هو أول اكتشاف ضخم ، فإن الحياة المسرحية الفرنسية بأسرها قد تأثرت بالعديد من العروض }[1].

كان فريق المسرح القومي الشعبي " T.N.P " بقيادة (فيلار) يقوم بتنظيم مهرجان عالمي في المسرح ، فمنذ ١٩٥١م وحتى ١٩٦٣م ، (تاريخ استقالة فيلار) قدم هذا المسرح ٣٣٨٢ عرضا مسرحيا أمام ٥,١٨٦,٩٥٧ من المشاهدين ، وكان عدد المسرحيات التي قدمها سبعا وخمسين مسرحية ، منها سبعة وثلاثون فرنسية .

وقد شملت هذه المسرحيات أعمالا لكل من (موليير)، و (برخت) ، و (شكسبير)، و (كورنيي) ، و (راسين) ، و (موسيه) ، و (بيراندللو)، و (بوشنير) ، و (هوغو)، و (كالديرون) ، و (غولدوني) ، و (أريستوفان)، و (جيرودو) ، و (جاري) ، و(كلوديل) ، و (بيكيت) ، و (فوتينيه) .

ومن ناحية أخرى كان " المسرح الشعبي " يعتبر مدرسة في فن التمثيل، تخرج فيها عدد من كبار الممثلين الفرنسيين في هذا العصر ، من أمثال (جيرار فيليب) ، و(باريا كازاريه) ، و (سيلفيا مونوفور) .

وعلى مستوى الإخراج ، كان من أهم إنجازات المسرح القومي الشعبي على يد (جان فيلار) غلبة البساطة في الديكور من ناحية ، والنظرة الجديدة للجمادات والملابس، إذ أصبحت الموسيقى والملابس وأداء الممثلين وأجهزة الإضاءة والجمادات تؤلف عالما واحدا متكاملا .

وهكذا يمكن القول بأن كل ما ظهر من اكتشافات كبرى في مجال المسرح كان في الأصل ما طرأ على فن الإخراج من ثورات . إن عمل المخرج يبدأ من حيث ينتهي عمل المؤلف ، صحيح أن النص هو نقطة الانطلاق ، إلا أن الإخراج كما كان يردد دائما (أنتونان أرتو) ، هو الشيء المسرحي النوعي في المسرحية .

---

(١) المرجع السابق .

إن عملية الإخراج ، تشكل ، على المستوى المعنوى والمادى ، المجال الذى سيتحرك فيه الممثل ، كما أن الأضواء تبرز حضوره المادى ، أما الديكور فقد ابتعد عن دوره الزواقى التقليدى ليصبح بحق المكان الذى تجرى فيه الأحداث .

{ إن المخرج ، بوصفه حلقة ووسيطا ، يجسد حقيقة النص المكتوب من ناحية ، ومن ناحية أخرى فهو يبلور ضمير الممثل الفنى ووعيه بالعمل المسرحى ، ويدله على طريقة وعلى كيفية تمثيله للواقع . وفى بعض الأحيان ينشئ هذا الواقع الذى يصوره النص المكتوب }[1].

وهكذا فإن تاريخ المسرح فى القرن العشرين ، هو بحق تاريخ الإخراج المسرحى ، بقدر ما هو النصوص المسرحية المكتوبة ، وهذا على أقل تقدير . ومن ثم فإن العرض المسرحى ، بتخلصه المتزايد من النص المكتوب ، أصبح فى طريقه إلى الاستقلال الكامل .

وبذلك يمكننا أن ندرك الآن أبعاد الثورة المسرحية التى اندلعت فى الخمسينيات داخل قاعات العرض الضيقة الحقيرة الواقعة فى الحى اللاتينى ، التى قدم فيها كل من (روجيه بلان) ، و (جان مارى سيرو) ، و (يكولا باناى) ، مسرحيات غريبة لنفر من الكتاب كانوا فى ذلك الوقت نكرات ، لم يسمع بهم أحد ، مثل : آداموف الروسى ، وبيكيتالأيرلندى ، ويونسكو الرومانى ، وجان جنينيه الفرنسى ، مسرحيات غريبة قوبلت بالإعراض فى بادئ الأمر ، ولكنها فيما بعد صعدت على منصات التمثيل فى العالم كله شرقه وغربه وشماله وجنوبه .

وإذا كانت هذه الموجة من الأعمال المسرحية التى وصفت بالعبث وباللامعقول وغير ذلك من النعوت ، قد أقامت الدنيا وأقعدتها ، وأثارت المعارك النقدية التى لم يشهد المسرح لها نظيرا ، فلم يكن ذلك كله بسبب كشفها عن مفاهيم العبث واللامعقول ،

(1) PANDOLFI V., Histoire du théâtre, t. III , éd Marabout-Université, 1964

بقدر ما كان بفضل اللغة المسرحية الجديدة التى اتخذها كتاب هذا المسرح وسائل للتعبير عن هذا العبث، وهذا اللامعقول مستفيدين فى ذلك من التجارب التى تمت فى مجال الإخراج، وأساليب التعبير الجديدة التى سخرها ، مثل عناصر الديكور المختلفة ، من سمعية وبصرية وضوئية.

قصارى القول ، لقد كان ذلك النجاح بسبب معرفة هؤلاء الكتاب الجدد بلغات المسرح المختلفة ، وبالذات غير الكلامية منها ، واستغلالهم لهذه اللغات، فأعادوا بذلك لفن المسرح أصوله الأولى ، واعتباره ونوعيته وخصوصيته التى تميزه عن غيره من الفنون ، بوصفه فنا مركبا شاملا جامعا للعديد من الفنون ، كما سنوضح ذلك فى ثنايا هذا البحث .

الباب الأول

اللغات غير الكلامية

الفصل الأول

١ - اللغة واللغات

فى كتاب صغير الحجم ، متواضع الطبعة ، يرجع إلى عام ١٩٤١م يقول جان بولان، عميد الأدب الفرنسى فى الأربعينيّات :

{ إن الناظر فى تاريخ الشعر أو الدراما أو الرواية منذ قرن ، يلاحظ أن التقنية أو الوسيلة الفنية فى كل مجال من هذه المجالات قد تضعضعت ، وانفصلت عنه رويدا رويدا ، ثم يلاحظ أن هذه التقنية قد فقدت أدواتها الخاصة بها ، واستسلمت لغزو وسائل التقنيات المشابهة لها أو القريبة منها ، فالشعر طغى عليه النثر ، والرواية طغى عليها الشعر ، والدراما طغت عليها الرواية. وقد بلغ هذا الطغيان حدا ، بحيث أصبح المسرح مثلا يسلك كل طريق ممكنة ليتجنب وينأى عن السمات المسرحية ، وكذلك الرواية تحاول أن تبتعد عن الصفات الروائية والشعر عن الخصائص الشعرية ، والأدب بصفة عامة يبتعد عن المواصفات الأدبية ، قصارى القول ، لقد أصبحت الأعمال الإبداعية " من فرط ما داخلها من غريب " وحُوشا هجينة مخلّطة ، كما فقدت الأجناس والأنواع نقاءها }[1].

(1) ARISTOTE, Poétique, texte établi et traduit Par J., Hardy. Paris, Les Belles Lettres, éd G. Budé, 1932.

ولكن هل المسرح جنس أدبى ؟ هل هو ينتمى إلى الأدب ؟

قبل أن نحاول الإجابة ، يجدر بنا أن نستطلع آراء بعض رجال المسرح العارفين ، وبعض النقاد ، ولنبدأ بالممثل والمخرج الفرنسى الشهير (لوى جوفيه) مكتشف (جان جيرودو) فى الثلاثينيات ، الذى مارس جميع الفنون المتصلة بالمسرح ، وتأمل فى هذا الفن ، وحاول الوصول إلى حقيقته ، يقول لوى جوفيه :

{ ليس هناك تعريف للمسرح ، فليس هناك تفسير لهذا العمل الغريب ، الذى يتمثل فى العرض المسرحى . }(١)

قد يبدو الرأى عقيما ، إلاّ إذا كان المقصود بالتعريف " Définition " التحديد .

أما الناقد المعاصر (غايتون بيكون) ففى محاولته لتفسير طبيعة المسرح ، يقدم لنا إجابة قد تكون أكثر وضوحا :

{ إن تاريخه الطويل (المسرح) يثبت لنا أنه ينهض على متطلبات نوعية بصفة خاصة ، أولها التأثير . إنه بادئ ذى بدء يعتبر مجال الكلمة - الكلمة المتحركة - أنه قبل كل شىء (نص) يستمد قيمته من مصدر كل نص مكتوب . ألا أن هذا النص يؤدى تمثيلا ، أى أنه يعاش أمام أعيننا] (٢).

وهذا الناقد المعاصر " روبير شامبينيى Champigny " لا يختلف تعريفه كثيرا عن سابقه :

{ إن العمل الدرامى ، أو المسرحية مجموعة من الحركات يغلب عليها الكلام ، تستمد قيمتها جماليا بعرضها على منصة التمثيل }(٣).

إذن : المسرح هو مجال الكلمة المتحركة ، وفى هذا المجال عناصر جسدية وحركية تتوحد مع العناصر الكلامية لكى تكملها أو تحل محلها .

(1) JOUVET L., Témoignages sur le théâtre, Flammarion, Paris, 1952

(2) PICON G., Panorama de la nouvelle littérature française, N.R.F., Paris, 1860.

(3) CHMPIGNY M., Le Genre dramatique, éd. Regain, Monte-Carlo, 1965.

{ فمن توحد جميع هذه العناصر المتباينة والمتقاربة فى الوقت ذاته تتولد للإنسان الكلمة } (1).

وفيما يتعلق بغير الكلمة ، تختلف الاتجاهات ، تبعا للعصر ، وتبعا للكاتب اختلافات بينة . (راسين) مثلا لم يضمن مسرحياته أية إشارة عدا النص الذى تنطق به الشخوص، اللهم إلا مرة واحدة فى مسرحية **فيدرا** ، وردت عبارة " تجلس " إشارة أو حاشية ، فى البيت رقم (١٥٧) . حتى (موليير) بالرغم من أهمية الحركة على المستوى الفكاهى فى مسرحه ، فإن مثل هذه الإشارات يندر وجودها فى ثنايا النصوص المكتوبة ، وعلى النقيض من الكتاب الكلاسيكيين ، درج كتاب المسرح المعاصر على الإشارة فى عناية فائقة ودقة متناهية إلى تحركات شخوصهم وإيماءاتهم ، وقد يستغرق ذلك فى بعض المواقف صفحات كاملة يصف فيها الكاتب أيضا الإطار الذى تدور فيه أحداث المسرحية ،وما يوجد من جمادات منظورة على منصة المسرح ، وعناصر المنظر الأخرى من ضوئية وصوتية . ويكفى أن نفتح أية مسرحية لـ (بيكيت) أو (يونسكو) لندرك مدى الاهتمام الذى يوليه كتاب المسرح المعاصر لهذه الاعتبارات ، حتى إن بعضهم درج على كتابة بعض السيناريوهات لبعض الأعمال السينمائية ، والمعروف أن السيناريو لا يقتصر على نصوص الحوارات التى يتبادلها الممثلون ، بل يصف المنظر وما يجرى فيه ، وما يحتويه من عناصر غير كلامية .

٢- اللغة النوعية أو التخصصية

من المعروف أن لغات الفنون المختلفة (وسائل التعبير الخاصة بهذه الفنون) كالتصوير والموسيقى ، قد تطورت وتشكلت داخل الإطار الثقافى والأسلوب الحضارى للعصر الذى تعيش فيه . كل ذلك دون أن تفقد طابعها المميز ، الطابع الموسيقى

---

(1) LARTOMAS P., Le Langage dramatique, PUF, Paris, 1972.

بالنسبة للموسيقى ، والتصويرى بالنسبة للتصوير . فالتطور الذى صاحب التصوير مثلاً لم يكن فى حقيقة الأمر سوى إعادة كشف للتصوير ، للغة التصوير ، وجوهر التصوير ، إذ المتتبع لمسار التطور فى فن التصـــوير يجد أنه محـــاولة للتحرر من كل ما ليس تصويرا ، التحرر من وسائل التعبير الأخرى التى تعتبر دخيلة على فن التصوير ، كالأدب ، والحكاية ، والتاريخ ، والتصوير الفوتوغرافى ، فكل ما فعله المصورون هو أنهم حاولوا اكتشاف المناهج الرئيسية لفن التصوير والعناصر الأساسية لهذا الفن : مثل الأشكال المحضة ، الخالصة ، المجردة . واللون فى حد ذاته .

باختصار ، تمثلت حركة التصوير العصرية فى العودة إلى حقيقة التعبير التصويرى، التصوير الذى يعبر بطريقة تصويرية باستعمال لغة معبرة أشبه بلغة الكلام فى الأدب ، أو لغة الأصوات فى الموسيقى ، وقد كان الاعتقاد السائد حينئذ أن ما يجرى على صعيد التصوير ما هو إلاّ نوع من الانهيار الذى أصاب هذا الفن ، إلا أن الواقع هو عكس ذلك تماما ، إذ أن هذه الحركة ما هى إلا حركة تأصيل وتطهير ورفض واستبعاد لكل لغة دخيلة على هذا الفن . وهذا ما حدث أيضا فى مجال المسرح ، فبعد تخليصه من العناصر الدخيلة عليه ، بعد تحريره من اللغة الزائفة كما حدث بالنسبة للتصوير ، بدأ كتاب المسرح المعاصر يكتبون مسرحا أصيلا خالصا نقيا من كل الشوائب .

ولتوضيح ذلك ، نضيف أن كتاب المسرح التقليديين ، وحتى الذين اشتهروا بأنهم مجددون من أمثال (كلوديل) ، و (جيرودو) ، و (جيد) ، و (منترلان) ، و(كوكتو)، و (أوديبرتى) ، يعتبرون أن اللغة هى وسيلة التعبير الرئيسة ، فالمسرح فى مذهب هؤلاء الكتاب هو حديث أو محادثة ، والكلام بالنسبة لهم هو جوهر المسرح .

أما كتاب المسرح المجدّدون فعلا ، كتاب المسرح الجديد ، من أمثال (صموبل بيكيت)، و (أوجين يونسكو) ، و (آداموف) ، فإن الوضع يختلف تماما ، فهؤلاء الكتاب لا يعتمدون على اللغة الكلامية ، بل ولا يثقون فيها أداة للتعبير ، ويشككون فى مقدرتها على ذلك ، ويسخرون منها ، بل ويحقرونها .

هؤلاء الكتاب أتباع (أنتونان أرتو) وتلاميذه ، يرون أن المسرح هو فن التمثيل المنظور ، وليس فن الكلام المنطوق ، ومن ثم كانت أولوية العرض والتمثيل على الأدب أو الإنشاء أو البلاغة .

والحقيقة أن علم المسرح المعاصر يدين بالكثير لـ (أنتونان أرتو) ذلك الممثل والمخرج والمنظِّر ، الذى ثار على الأوضاع التى كانت سائدة فى عصره ، وتمكن من تأصيل فن المسرح ، ودفعه نحو إجراء تغييرات كاملة فى سائر طرائق الحياة ، طبقا لقواعد جديدة ، هى فى أغلبها قواعد المسرح الجديد ، التى تقوم فى مجملها على رفض التحليلات النفسية والجوّانية .

إن (أرتو) ، انطلاقا من القاعدة التى تقول بأن فن المسرح تمثيل منظور ، يرى أن الأشياء أو الماديات أو الجمادات تلعب دورا رئيسا فى هذا المجال ، بل لقد وصل به الأمر إلى اعتبارها طواطم (ج : طوطم) بدائية بل ودينية أيضا ، ومن ثم كانت رغبة (أرتو) فى أن يساهم المشاهدون فى العرض المسرحى ، كما تشارك الشعوب البدائية فى الطقوس والشعائر الدينية . ولما كان الوضع كذلك ، فإن هذا التصور الجديد للمسرح ، وقد عاد إلى أصوله وجذوره الأولى ، لابدّ له من " لغة " ملائمة ، موحية .

فلا يكفى أن تكون " شاعرية " ، وإنما ينبغى أن يتسع مفهوم اللغة لتشمل عناصر أخرى ، وعلى قدم المساواة ، مثل : الصراخ والصياح والإيماء والحركة والضوضاء والأصوات والأفعال التى يتألف منها جميعا فوق منصة المسرح ، ما يطلق عليه أرتو "مذبحة عامة " .

ولكى نخلص الكلام من الشوائب ونحقق له مكانته اللائقة ، ولكى نجعل الكلام شيئا منظورا ، ينبغى أن نضفى على الجمادات فوق منصة المسرح أهمية كبرى ، بحيث يمكن أن نقول إن الأشياء هى التى تتحرك وتنبض بالحياة أمام عيوننا ، لا الشخوص الآدمية . ومن ثم نجد الماديات فى المسرح الجديد تتكاثر بصورة سرطانية قاهرة غالبة ، لا يمكن الوقوف أمامها أو مقاومتها ، فهناك ، إذا صح هذا التعبير ، نوع من سرطان الماديات التى تحاصر الإنسان من كل مكان ، على سبيل المثال :

الكراسى فى مسرحية (الكراسى) والأثاث فى مسرحية (المستأجر الجديد) ، والفناجين فى مسرحية (ضحايا الواجب) ، والبيض فى مسرحية (جاك أو الامتثال) ، والأوراق فى مسرحية (الغزو) . فعلى النقيض من طبيعة الأشياء من ناحية، والتقاليد المسرحية الموروثة من ناحية أخرى ، نطلب من الجمادات أن تتنفس وتنبض بالحياة ، ونطلب من الآدميين أن يتخلوا عن آدميتهم ويتحولوا إلى جمادات ، وفى ذلك يقول رولان بارت ، الناقد المعاصر :

{ تلك هى القاعدة التى يلوح أنها تحكم نظرية الممثل فى المسرح الطليعى ، فالممثل يمكنه أن يكون ما يريد ، فيما عدا أن يكون "طبيعيا " ، فيستطيع أن يصبح محايدا أشبه بالجثة الهامدة . كما يستطيع أن يكون ممسوسا كمن يقع تحت تأثير السحر ؛ المهم ألا يكون شخصا من لحم ودم . } (١)

هذه " الطبيعية " التى تمثل مركز العظمة ومادة الفخر عند الممثلين بكافة ، على الأقل فى أوروبا ، ينبغى على الممثل تبعا لفلسفة المسرح الحديث أن يتخلى عنها ، ولقد أحدثت هذه الثورة الدرامية صدمة كبرى فى فن المسرح التقليدى فى أوروبا ، ويلزم الإشارة إلى هذا الرفض للطبيعية عند الممثل ينبغى تحقيقه على مستوى اللغة وفى إطار الكلام .

ففى المسرح التقليدى تعتبر اللغة أو الكلام بمثابة التعبير عن المضمون، فاللغة تعتبر أداة الاتصال الشفافة لرسالة مستقلة عنها ، أما فى المسرح الحديث فالكلمة ليست وسيلة تعبير .

{ الكلمة شىء مادى ، منفصل عن رسالتها ، تتمتع باكتفاء ذاتى إذا جاز التعبير، بشرط أن تثير المشاهد ، وتؤثر فيه تأثيرا حسيا . باختصار ، بعد أن كانت اللغة وسيلة أصبحت غاية (؟) فالكلمة ذاتها تعرض على المنصة .}(٢)

---

(1) BARTHES R., Le Théâtre français d'avant-garde, in Le français dans le monde, Mai 1961.

(٢) المرجع السابق .

المسرح الحديث يحمل على اللغة الكلامية ، العبارات الجاهزة ، والتعبيرات المستهلكة " لغة البوابين " ، وعلى البلاغة ، وعلى لغة المتحذلقة .

ويتخذ هجوم المسرح على اللغة أساليب عدّة ، أولها : جعل اللغة تدور فى فراغ، وكأنها تلفظ بصورة آلية . وهذا الأسلوب شائع فى مسرح (أوجين يونسكو) ، وبخاصة فى المشاهد الأخيرة من مسرحياته الأولى (المغنية الصلعاء - الدرس - جاك أو الامتثال)، وكأمثلة أخرى على آلية اللغة نذكر خطبة الخادم لاكى فى مسرحية فى انتظار غودو.

أما الأسلوب الثانى من أساليب الهجوم على اللغة الكلامية فى المسرح الحديث ، فنجده عند كاتب آخر هو آداموف فى مسرحيته " كرة الطاولة " حيث تتحدث شخوصه لغة لا هى بالحية ، ولا بالميتة ، لغة يمكن أن نصفها بالجمود أو بمعنى أصح بالتجمد .

وأما الأسلوب الأخير من أساليب الهجوم على اللغة ، فيتمثل فى سلب اللغة لأى منطق، أو مجافاتها لكل عقل أو معقولية ، مع المحافظة على سلامة النحو والصرف ، وقد يصل ذلك فى بعض الأحيان إلى حدّ مجافاة المنطق أيضا ، وهذه الظاهرة نجدها أيضا عند (يونسكو) الذى يعتبر متخصصا فى هذا المجال .

إذن ما العمل ؟

إذا كان المسرح الحديث يرتاب فى اللغة الكلامية ، ويهزأ بها ويحقرها، فلا بد من إيجاد وسائل أخرى للتعبير ، وهذا ما وصل إليه ، كما أسلفنا ، الممثل والمخرج (أنتونان أرتو) ، حينما أعلن أن المسرح هو فن العرض وليس فن الكلمة ، ومن بعده جاء (جان لوى بارو) ، فصرح بأن الكلام فى المسرح يحتلّ نسبة ضئيلة بين وسائل التعبير الأخرى، فهو لا يتجاوز ثمن ما يقدمه العرض المسرحى (1).

(1) SURER P., Le Théâtre français contemporain, Société d'Edition d'enseignement Supérieur, Paris, 1964.

وهكذا تفقد اللغة الكلامية أهميتها أمام اللغة الدرامية التى اتسع مفهومها ليشمل عناصر كثيرة ، ولم يعد العرض المسرحى كلاما يقال ، وإنما عرضا يقدم ويشاهد . اللغة فيه ليست سوى وسيلة تعبير من بين وسائل أخرى عديدة، منها الحركة والإيماء ، وعناصر المشهد (الديكور) المادية والصوتية والضوئية . وهذا ما عبر عنه (يونسكو) حينما قال :

{ كل شيء مسموح به فوق المنصة : تجسيد الشخوص ، وكذلك تصوير المشاعر والأحاسيس الداخلية تصويرا ماديا .

إذن : من المسموح به ، بل ومن الضرورى أيضا بث الحياة فى الجمادات ، وتحريك العناصر المادية ، بحيث تؤدى أدوارا تمثيلية كالشخوص، وكذلك تجسيد الرموز المجردة .}[١]

المسرح الحديث ليس مسرحا تاريخيا ، فهو لا يروى القصص ، قصص الأفراد أو العائلات ، وهو لا يعرض قضايا ، ولا يدافع عن أفكار أو مثاليات أو مذاهب ، إن غاية المسرح الحديث هو أن يعرض مواقف رئيسة فى حياة البشرية ، ولقد أعلنها (بيكيت) صراحة حينما قال :

{ إن مسرحى عبارة عن أصوات رئيسة أساسية }

وبذلك فإن اللغة الكلامية ليست جوهرية بالنسبة (لبيكيت) وأمثاله من كتاب المسرح المعاصر :

{ إنه يستعمل لغة تعتمد على الصور المادية بدل أن تعتمد على الجدال ومطارحة الآراء، ومن ثم فهو لا يحاول أن يخوض أو يعالج قضايا الأخلاق والآداب والسلوك. إنه يحاول أن يعرض مجموعة من الصور الشاعرية . }[٢]

---

(1) IONESCO E., Notes et Contre- Notes, Gallimard, Paris, 1962.

(2) ESSLIN M., Le Théâtre de l'absurde, pour la traduction française, Buchet / Chastel, 1977.

نخلص من ذلك إلى أن اللغة الكلامية منقوصة ، تفتقر إلى الكمال التعبيرى ، فهى عاجزة بوصفها أداة للتعبير أو الاتصال . فعلى مستوى الحياة اليومية ، فإن الحوار العادى يكون فى أغلب الأحيان فى حالة يرثى لها ، فأحيانا الفكرة تهرب من المتحدّث ، ويحاول أن يتذكرها ، وأحيانا تخوننا العبارات نفسها . وعلى الرغم من كل وسائل البلاغة ، وما وصل إليه فن الحوار من عظمة ، فإن الكلام يبدو أداة منقوصة ، فهو إمّا يزيد عن المطلوب وإمّا ينقص :

{ إن الكلام وبخاصة الكلام المجرد ، أو ما يعبر عن تجريدات ، يقودنا إلى الخطأ، فالمضمون يختلف باختلاف الثقافات والحضارات وتباين المواقف الاجتماعية والتاريخية ، وما يؤمن به المتحدث من قيم ومفاهيم ، وكذلك تبعا للظروف . إن الكلام يستهلك نفسه ، ويخلو من المعنى ويتغيّر ، والمعنى يخصّص أو يعمّم ، والمجال الدلالى يتغير ، وعلى ذلك فالمفاهيم فى تغير مستمر ، وهكذا لا نصل إلى شىء ثابت أكيد . ولا يرجع ذلك إلى عيب فى المتكلم ، وإنما العيب فى طبيعة اللغة ذاتها . }[1]

الكاتب وحده أى صانع الكلام ، أو صائغ اللغة ومحترفها ، هو الذى يستطيع أن يتجنب مثالب اللغة التى يقع فيها الإنسان العادى ، ولكنه من ناحية أخرى يقع فى فخ آخر يتمثل فى " البلاغة " :

{ فينساق وراء الصور البلاغية ، ويستسلم لدغدغة الكلام وعذوبته ، فتفقد اللغة على يديه كل مستند تعتمد عليه ، وبذلك تنفصل عن الواقع . }[2]

هذا الواقع يعيبه أيضا أنه يختلف من شخص لآخر ، واللفظ الواحد لا يؤدى معنى واحدا لجميع الناس ، حتى المفردات البسيطة العادية من مثل بيت أو شجرة ،

(1) JACQUART E., Le Théâtre de dérision Gallimard, Paris, 1974.

(٢) المرجع السابق .

فهى توحى بمعان تتعدد حسب الأفراد ، إذن فكل فهم هو فى حقيقة الأمر عدم فهم ، وكل توافق فى الأفكار والمشاعر هو حينئذ عكس ذلك .

وهكذا نخلص إلى أن من المستحيل على الناس أن يعرف بعضهم بعضا عن طريق اللغة المنطوقة . ومن ثم دأب المسرح الحديث على معالجة هذه اللغة معالجة درامّية ، فهو لا يكتفى بعرض أحداث تتطور ، ومشاعر تتحول ، وإنما هو يعرض علينا اللغة نفسها ، وهى تتبدل وتتشكل وتتكاثر وتتضاءل ، تتضخم وتنكمش ، تتقدم وتتراجع ، تظهر وتختفى طبقا لقانونها النوعى ، وهو غير قانون الفكرة التى تصاغ ، وإنما قانون الكلمة التى تحقق ذاتها ، وتثبت وجودها . (١)

هذه الصدارة التى تحتلها اللغة ، تمثل إحدى الظواهر المميزة للعصر الحديث ، فقد دأب المعاصرون جميعا على تأمل اللغة ووظائفها ، وكذلك معظم كبار الفلاسفة : بيرغسون (Bergson) ، باشيلار (Bachélar) ، سارتر (Sartre) ، مارلو بونتى (Marleau Ponty) ، كما اهتم بأمر اللغة أيضا كثير من المؤرخين وعلماء النفس والاجتماع والإنسان .

وأخيرا أصبحت السمة الجوهرية المشتركة فى العلم الحديث هى محاولة خلق لغات مستقلة تكون الوسائل المجردة لأسلوب تفكيرها ، كما أدى ذلك إلى ظهور لغات آلية بما تفتحه من احتمالات أمام المعرفة والاتصال .

وإذا أضفنا إلى هذه الظاهرة الجديدة ، ظاهرة تدهور شخصية الإنسان فى العصر الحديث بوصفه إنسانا ، أدركنا السبب وراء الانهيار الذى أصاب اللغة البشرية أو لغة الكلام التى لم تعد وسيلة اتصال ، فحينما يخلو الفكر من كنهه وجوهره ، لا يكون هناك حوار ، لأنه ليس هناك ما يقال .

ومن ناحية أخرى أصبحت الكتابة تشهيرا باستهلاك اللغة وضمورها واضمحلالها ، وأصبح مجرد تسجيل التجربة ونقلها عن طريق اللغة بمثابة تشويه

---

(1) GUIRAUD P., Les Fonctions secondaires du langage, in le langage, sous la dierction d'André Martinet, Encyclopédie de la Pléiade, N.R.F., Gllimard 1968.

ومسخ لهذه التجربة . ومسرح يونسكو حافل بالمواقف التى نشهد فيها انهيار اللغة ودمارها بحيث أصبحت اللغة تعمل من تلقاء نفسها ، وتبعا لآليتها النوعية الخاصة بها . فالموقف الدرامى فى مسرحية جاك مثلا يعتمد على ألفاظ تخلو من كل معنى ، بحيث :

{ تساوت الألفاظ وأصبح يحل بعضها مكان بعض . وتجلّى الفصل بين اللفظ والدلالة بحيث فقد اللفظ قوته بوصفه ناقلا للمعنى أو الرسالة . من ذلك المشاهد الختامية من مسرحيات المغنية الصلعاء و الكراسى و جاك أو الامتثال ، حيث لم تعد الألفاظ سوى مقاطع ، صوائت وصوامت ، تتقاذفها الشخوص كما تتقاذف الحجارة . }(١)

والحقيقة أن العصر الحديث بحضارته المادية هو الذى أضفى على هذه المأساة ، مأساة اللغة ، أبعادا أعمق :

{ فقد دأبت وسائل الاتصال الجماهيرية الحديثة (Mass Media) على تضخيم الكلمة وترديدها بشكل يصيب بالدوار . وعكفت وسائل الدعاية على حشو الكلام بالمعانى الزائفة ، وتحميله ما لا يطيق . بحيث فقدت الكلمة قيمتها بوصفها وسيلة اتصال وتفاهم ، لتصبح كيانا مستقلا ، له شخصيته المتوحشة المفترسة . }(٢)

وبذلك فبدلا من أن تعبر الكلمة عن الحياة وعن واقع الناس ، بدلا من أن تكشف النقاب عن الحياة وتعبر عن مكنونها ، عكفت الكلمة أو اللغة على تزييف الواقع ، وطمس الحياة ، وأصبحت اللغة فى نظر البعض وسادة ليّنة تخفف من حدة الواقع الأليم .

---

(1) ABASTADO C., Présence littéraire, Ionesco, Bordas, Paris, 1971.
(2) DOMENACH J. M., Le Retour du tragique, éd du Seuil, 1967.

{ الكلمات فى نظر (هنرى) بطل مسرحية الرماد ، بمثابة بلسم أو منقذ، فهو يتحدث إلى نفسه ، حتى لا يسمع جلبة المحيط ولغطه ، حتى لا يسمع الأصوات الأخرى التى لا تنفك تزعجه وتقلق راحته . إن الكلام يمنع من التفكير . }(1)

وهذا (لاكى) ، الخادم المسخر فى مسرحية فى انتظار غودو ، فى خطبته الشهيرة التى يخلط فيها الكلام خلطا بلا تمييز فى سفسطة غيبيّة لا يفهم السامع منها جملة واحدة ، وهذان (استراغون) و (فلاديمير) فى المسرحية نفسها ، كل منهما يشيّد لنفسه صرحا لغويا يهيم فيه كما يحلو له دون مراعاة لموضوع الحديث ، ولا للطرف الآخر ، وكما هى الحال بالنسبة (للاكى) ومن قبله (هنرى) بطل "الرماد" ، فإن لغو (فلاديمير) يحفظه من التردى فى " ليل الأعماق الكبرى " ، يملأ صمته ، أو بمعنى أوضح يحول بينه وبين التفكير فى واقعه الأليم وتأمل القضايا الكونية المستعصية التى لا تجلب إلا الصداع .

{ (فلاديمير) : حقا ، إن أحاديثنا لا تنضب أبدا !

(تستراغون) : حتى لا نفكر .

وإذا كان (فلاديمير) و (استراغون) ، ما يزالان على قيد الحياة ، فذلك بفضل اللغو والثرثرة التى تصرفهما عن التفكير فى التخلص من الحياة التى لا تطاق . إن أحدهما يتوسل إلى الآخر أن يقول شيئا يسدّ به فوهة الصمت الرهيب الذى يبتلع من لا يملؤه ، وحينما لا تسعفهما الكلمات ، فهناك الزفرات والتنهدات ، وهناك الصياح : " لا أستطيع أن أستمر " .

وبالمثل فى مسرح (آداموف) ، نجد لغة التلميح والكلام غير المباشر ، والجمل المبتورة التى تنتظر من يكملها . هذه اللغة تلعب دورا مهمًا فى مسرحية " كرة الطاولة "،

(1) ONIMUS J., Samuel Beckett, coll. Les écrivains devant Dieu, Desclée de Brouwer, 1967.

فالشخوص فى مواقف زائفة ماسخة ، دون علمهم . وإذا بهذه اللغة بدورها تؤكد عبثهم وتستدرجهم فى مواقف أكثر زيفا .[1]

ولقد ضحى (آداموف) بالحوار فى مسرحه إلى درجة كبيرة ، أكثر مما فعل (يونسكو) و (بيكيت) بكثير ، فشخوصه قلّما تعبر عما تريد ، ولا تصل بحال إلى تفاهم أو اتفاق فيما بينها . ومن ثم كان تركيز آداموف على المنظورات والعناصر البصرية على حساب الكلام .

أما (يونسكو) فاللغة هى التى تقتل الطالبة فى مسرحة الدرس ، قبل أن يطعنها المدرس بالسكين ، واللغة هى التى تنشر جرثومة الحيوانية فى مسرحية الخراتيت ، فتصيب البشرية جمعاء ، واللغة تقف عاجزة عقيمة أمام زحف الموت وجبروته فى مسرحية قاتل بلا كراء[2].

وهكذا نستطيع أن ندرك الأسباب التى جعلت المسرح الحديث يقلب الأوضاع القديمة والقواعد الراسخة التى سنها المسرح التقليدى ، فراح يسحب ثقته من اللغة ، ويتخلى عنها محبذا عليها أساليب أخرى ووسائل أخرى أكثر كفاية ، وأعلى مقدرة وأكبر أداء وأبعد تأثيرا .

(1) SERREAU G., Histoire du "nouveau théâtre", Gallimard, 1966.
(2) PRONKO C., Théâtre d'avant-garde, Dénoël. 1963.

الفصل الثانى

المسرحانية

فى المسرح التقليدى يتم تحديد المكان والزمان اللذين تقع فيهما الأحداث، وذلك بشكل واضح دقيق لا لبس فيه ولا غموض ، أما فى المسرح الحديث فالوضع يختلف تماما ، إذ أن المسرحيات تعرض مجردة من حدود الزمان والمكان ، ولعلّ ذلك بدأ مع (الفريد جارى) فى مجموعة مسرحياته التى تدور حول شخصية " أوبو " ، حيث ألغى الكاتب عامدا متعمدا هذه الحدود المكانية والزمانية .

ففى المسرح الحديث نجد الأماكن التى تدور فيها الأحداث عبارة عن طريق ريفى بلا معالم فى (فى انتظار غودو) أو حجرة مغلقة على حدود الصحراء والموت فى (نهاية اللعبة) و (الشريط الأخير) ، وجزيرة معزولة عن العالم فى (الكراسى) . تلك هى الأماكن التى يتصورها الكتّاب مسرحا للأحداث .

نضيف إلى ذلك أن هذه الأماكن المعزولة المقفولة تخلو أو تكاد من عناصر الديكور التى كانت تحدد معالمها فى المسرح التقليدى ، وبذلك أصبحت هذه الأماكن فى المسرح الحديث ترمز للعزلة والسَّجْن فى آن واحد ، وتبرز المنصة باعتبارها الإطار الوحيد الملموس المحسوس .

الشىء ذاته يمكن أن يقال فيما يتعلق بحدود الزمان ، فهو زمان لا شىء يدل عليه أو يحدده ، لا بداية له ولا نهاية . فالنهاية والبداية فى هذا المسرح متواليتان ، فالمسرحية تبدأ من حيث تنتهى ، ونهايتها ماثلة منذ بدايتها [1].

---

(1) BEHAR H., Jarry le monstre et la marionnette, Larousse, 1972.

وهكذا فإن إلغاء المعطيات التقليدية الخاصة بمفهومى الزمان والمكان ، وتجريد المسرحية على هذا النحو يجعلها مقصورة على العناصر المادية الملموسة التى يشاهدها المتفرج أمام عينيه ، فمكونات المسرحية الحديثة تظهر بارزة للعيان كما يحدث بالنسبة للوحة تجريدية .

ومن بين هذه المكونات نجد تحركات الممثلين ، وحركاتهم وإيماءاتهم أو المجال الفضائى الذى يشكلونه ، فمهمة الممثل هنا أن يعرض شيئا دون أية خلفية عقائدية أو فكرية .

ويعتبر (بيكيت) أكثر كتاب المسرح الجديد تعبيرا عن طبيعة العمل المسرحى وجوهر المسرح ، فهو لا ينفك قبل العرض وخلاله يذكرنا بأننا أمام عرض مسرحى ، وأن كل ما يجرى أمامنا محصور داخل إطار الفضاء المسرحى ، أو حدود المنصة ، وهو يذكرنا بذلك من آن لآن عن طريق (إيفيه) أو تأثير مسرحانى ، بحيث جعل الفن المسرحى لا يخرج عن حدود القيـمة المـادية التى يمثـلـها ، وجعـل من الممثـلين ، لا شخوصا، وإنما ممثلين يقومون بتشخيص أدوارهم .

وهم يؤكدون لنا هذه الحقيقة بين الفينة والفينة خلال العرض ، فهذا (فلاديمير) فى مسرحية (فى انتظار غودو) يعبر عن ذلك قائلا : " فعلا ...نحن فوق منصة تمثيل ، بلا أدنى شك ، نحن نمثل فوق منصة تمثيل " . ثم يصرح لزميله الذى يحاول الهرب بأنه لا مفر أمامهما من هذه المنصة المحصورة بين حدودها الخلفية (الكواليس) وحدودها الأمامية (مقدمة المسرح) وجمهور المشاهدين .

إن مسرحية فى انتظار غودو تقدم لنا منصة وجمهورا وممثلين ، ولكن بطريقة خاصة. وهى لا تنفك من آن لآن تنبهنا بأننا جمهور فى مسرح يشاهد مسرحية .

ومن الجدير بالذكر أن شَغْل المنصـة هو قبل كل شىء شغل مادى ، والنص المكتوب يحمل فى ثناياه الكثير من الإشارات والتوجيهات الدقيقة المتعلقة بهذا الجانب .

وتتضح هذه " المسرحانية " أكثر فى مسرحية نهاية اللعبة ، وذلك بدءا من العنوان الذى يؤكد لنا أننا أمام تمثيلية أو لعبة تشرف على نهايتها ، والعبارات التى ينطق بها (هام) أحد شخوص المسرحية حينما يقول مثلا :

{ - هذا (لحظة) دورى فى التمثيل }

وحتى عباراته الأخيرة التى يختم بها المسرحية إذ يقول :

{ - مادامت اللعبة تلعب على هذا النحو ، فلنلعبها }

وذلك مرورا بالتعليقات المختلفة التى يشير بها الشخوص إلى طبيعة العمل الذى يقومون به ، وكلّها تعليقات تتصل بلغة المسرح ، ومصطلحات التمثيل ، ومن أمثلة ذلك قول (هام) يخاطب (كلاف) غاضبا :

{هام - تجنيبة ، أيها الوغد. هذه أول مرة تسمع فيها عبارة " تجنيبة " ؟

اننى أؤدى آخر مونولوج لى . }

إضافة إلى إجابة (هام) الرئيسة المعبرة عن معنى المسرحية بأسرها حينما يسأله (كلاف) :

{ كلاف : وأنا ما فائدتى إذن ؟

هام : فائدتك أن تجيب على أسئلتى . }

فنحن فى مسرح أمام ممثلّين على منصة يتبادلان حوارًا ، ويتحدث أحدهما فى "تجنيبة" ، ويؤدى " مونولوج " ، و " يرد " أحدهما على عبارة الآخر ، تماما كما يحدث فى التمثيل .

نحن إذن أمام مسرح يعرض أمامنا الواقع المسرحى ذاته . ومن ثم كانت عبارات (فلاديمير) المتكررة التى يحث بها صديقه على مشاركته الحوار . ومن ثم أيضا كانت العروض التى تقدم داخل العرض نفسه ، كالفقرة التى يقدمها (بوتسو) ثم يستفسر عن مدى إتقانه لها ، ويسأل الجمهور عن رأيه فيما تقدم :

{ ما رأيكم فى أدائى؟ جيد ؟ متوسط ؟ مقبول ؟ تافه ؟ كلام فارغ ؟ }

ومن ذلك الاقتراح الذى يعرضه (فلاديمير) على زميله (استراغون) بأن يقوم بتمثيل دورى (بوتسو) و (لاكى) ، ومن ذلك أيضا تعليقات الشخوص على أدائها الداخلى ، وهو فى الوقت ذاته استطلاع لرأى المشاهد فى المسرحية .

{ **بوتسو (آسفا) - هل ضايقتكم ؟**

استراغون : بالعكس .

بوتسو (مخاطبا فلاديمير) : وأنت يا سيدى ؟

فلاديمير : يعنى }[1].

وإذا انتقلنا إلى مسرحية أخرى للكاتب نفسه ، هى يالها من أيام سعيدة!، نجد أن كل شىء يؤكد لنا أن بطلتها وتدعى (ويِنّى) ما هى إلا ممثلة تؤدى دورا أمام جمهور من المشاهدين ، فهى لا تنفك تطلعهم على تفاصيل حياتها المملة ، بل : إن (بيكيت) يحاول أن يضرب الرقم القياسى فى التقشف ، فيجعل ممثلة واحدة تقوم بتمثيل المسرحية من أولها إلى آخرها ، بصحبة حقيبة يد بمحتوياتها التافهة : مشط وفرشة أسنان ومرآة وأحمر شفاه . وأكثر من ذلك ، فالممثل هنا امرأة فى الخمسينيات ، ثم إنها – وهذا قمة فى التحدى الفنى – قعيدة بلا رجلين فى الفصل الأول ، ثم بلا أطراف تماما فى الفصل الثانى ، وبلا حقيبة .

والممثل فى مسرحيات (بيكيت) لا ينفك يصرح لنفسه وللجمهور بأنه مدرك لحقيقة وضعه ، وأنه يمثل دورا أمام متفرجين ، فعلى سبيل المثال حينما دخل (كلاف) فى بداية مسرحية نهاية اللعبة ، وجعل يرتب الحجرة استعداداً لبدء التمثيل ، راح يتأمل ما صنع ، ثم توجه إلى الجمهور كأنما يقول له : ها هو كل شىء على ما يرام لبدء المسرحية . وبالمثل ما يصنعه (بوتسو) فى مسرحية فى انتظار غودو ، فهو قبل أن يؤدى فقرته الشهيرة ينظر إلى الجمهور ، كما يفعل الممثلون فى السيرك ، ويطالبه بالانتباه لما سيعرض عليه : " انتبهوا قليلا ، لو سمحتم " .

---

(1) BECKETT S., En attendant Godot.

وعلى شاكلة (بيكيت) ، يعمل (يونسكو) ، فهو يغتنم كل معطيات لغتى المسرح المتمثلتين فى النص من ناحية والإخراج من ناحية أخرى ، إنه، لكى ينتزع المشاهد من شرك الحدوته التى تستهويه وتسيطر عليه يقطع حبل القصة ويبدد وهم الخيال . ومن ذلك ما تفعله (جاكلين) فى مسرحية **جاك** حين تطلب من أمها أن تكف عن النحيب والبكاء: "حذار أن يغمى عليك الآن ، انتظرى حتى تنتهى المسرحية "(١).

ومن ذلك أيضا حديث (مارجريت) زوج الملك فى مسرحية الملك يموت حين تخاطب الملك قائلة :" ستموت فى نهاية العرض"، وكذلك فى مسرحية السائر فى الهواء، حيث يذكرنا البطل بأن ما يجرى أمامنا من خوارق ، إنما هو من فعل الفنيين المشاركين فى المسرحية .

ويونسكو يمارس كذلك ظاهرة " المسرح داخل المسرح " فى مسرحية ضحايا الواجب تجلس (مادلين) مع الشرطى يشاهدان زوجها (شوبير) خلال قيامه بالبحث المطلوب منه، وكأنهما أمام عرض تمثيلى ، وفى العطش والجوع يشاهد (جان) عرضا يقوم به (تريب) و (بريشتول) اللذان يحوّلان إلى مهرّجين فى سيرك أثناء أداء هذه الفقرة ، فى حين ينقسم الرهبان إلى فريقين متعارضين من الجمهور ، إن مثل هذه الوسائل المسرحية تقطع على الجمهور انفعاله وتأثره واستغراقه ، وتطالبه بنوع آخر من المشاركة .

نصادف أيضا ظاهرة المسرح داخل المسرح فى مرتجلة ألما للمؤلف نفسه على شاكلة (موليير) فى مرتجلة فرساى ، و (جيرودو) فى مرتجلة باريس ، حيث يتعرض كل منهم لقضاياه المسرحية ومشكلاته فى الفن المسرحى .

ففى مرتجلة ألما يقوم يونسكو نفسه بتمثيل دوره فى الحياة باعتباره مؤلفا مسرحيا ، ويتطرق إلى مشكلاته مع النقاد .

---

(1) ABASTADO C., Présence littéraire, Ionesco, Bordas, Paris 1971.

أما عند (جان جينيه) ، فالمسرحانية تتخذ أشكالا أخرى ، فالعرض المسرحى فى تصور هذا الكاتب هو نوع من الصلاة أو القدّاس ، إنه شعائر أو طقوس دينية ، فعلى الرغم من الظروف الواقعية التى تحيط بمسرحية الرقابة العليا ، فهى تأخذ شكل الشعيرة .

والكاتب نفسه ينبهنا إلى ذلك منذ البداية ، حين يقول : " إننا نمثل بطريقة مأسوية ، ولكننا نمثل على أية حال " .

وبالمثل فى مسرحية الخادمتان ، حين تعتاد الخادمتان على تمثيل حياتهما مع سيدتهما أثناء غيابها ، فتقوم إحداهما بدور السيدة ، والأخرى بدور الخادمة التى يصل انفعالها بالدور إلى حد تجرع السم المعد للسيدة مع علمها بحقيقته .

وفى مسرحية الشرفة للمؤلف نفسه ، تندمج الشخوص فى شعيرة معينة يقومون

بتقمص أدوارها طواعية ، وعن طيب خاطر فى البداية ، ثم هى تفرض عليهم من الخارج بعد ذلك .

وكذلك فى مسرحية الزنوج ، لا نجد أثرا للواقعية ، بل ولا نجد حدوته أو قصة ولا شخوصا محددة واضحة ، فنحن فى هذه المسرحية أمام مسرح طقسى أو شعائرى محض . إن الطقس أو الشعيرة هى المنطلق الأساسى لفهم مسرح (جان جينيه) ، ولقد صرح هو بنفسه بهذه الحقيقة حينما وصف تصوره للعمل المسرحى بأنه مزاوجة بين الشعيرة والدراما (١).

إن مسرحيات الخادمتان و الشرفة و الزنوج تتضمن كل منها ما يمكن أن نطلق عليه "ألعاب المرايا " ، حيث انعكاس الصور يؤثر فينا إلى درجة الدوار ، فلا نعود نعرف الحقيقة من الخيال ، بل إن الكاتب نفسه يصرح بأنه غير متأكد من حقيقة شخوصه ، " إن جميع شخوصى تختفى وراء الأقنعة ، فكيف تريدون منى أن أقول لكم إذا كانوا شخوصا حقيقية أم زائفة ، أنا نفسى لا أدرى من ذلك شيئا "(٢).

---

(1) ESSLIN M., Le Théâtre de l'absurde, Buchet / Chastel, Paris, 1977.

(2) PRONKO C., Théâtre de l'avant-garde. Dénoël, 1963.

إن الخادمتين فى مسرحية الخادمتان تتقمصان دوريهما بحيث تكاد إحداهما ، (التى تقوم بدور الخادمة) ، أن تخنق الأخرى التى تؤدى دور السيدة ، لولا أن سمعا صوت جرس الباب يعلن عن وصول السيدة الحقيقية . وهنا إما أن تضع الخادمة حدًا للتمثيلية فتقتل أختها ، وإما أن تتوقف وتقطع حبل الأحداث .

إننا أمام ما يمكن أن نطلق عليه " دراما نفسية تلقائية " [١].

أما مسرحية الرقابة العليا ، فهى تعرض علينا ثلاثة سجناء لا يفتأون يكررون ما يعملون بشكل شعارى . ففى عالم السجن حيث يتكرر كل شىء يوما بعد يوم ، وحيث لا يبقى من الحقيقة إلاّ خيالها أو شبحها ، فإن كل عمل يقوم به السجين يصبح شعيرة كاملة يؤديها ، وكأنها شعيرة دينية خالصة .

وبالمثل مسرحية الشرفة ، تعرض علينا ، كما يصرح بذلك المؤلف نفسه ، منزل أوهام تديره سيدة قاسية متعالية ، كل شخص فى هذا البيت ينتحل شخصية وهمية ، كان يتمنى أن يكونها فى حياته . فكل واحد منهم يتخلص من شخصيته الواقعية الوضيعة ، ليتقمص شخصية أخرى رائعة هى فى الحقيقة الصورة الخيالية التى كونها عن نفسه ، أو التى تعكسها مرآة خياله التى ينظر فيها . وهو فى الحجرة التى خصصت له يعيش مع المرايا ، وينفذ الدور الذى وضعه له بكل دقة وإخلاص ، يصل إلى حد العقيدة الدينية [٢].

وكذلك بالنسبة لشخوص مسرحية الزنوج ، فالزنجى هنا ، كما هى الحال بالنسبة للمجرمين المحترفين فى روايات (جان جينيه) ، وكما هى حال المؤلف نفسه ، قرّر أن يقوم بالدور الذى فرضه عليه المجتمع ، دور المجرم ، وأن يؤدى هذا الدور حتى النهاية .

ويصرح (جان جينيه) بأن مسرحيته هذه خصصت لجمهور من البيض ، وإذا تصادف وأن عرضت أمام جمهور من السود ، فينبغى أن يُدعى على الأقل رجلٌ أبيض

---

(1) Dictionnaire des œuvres contemporaines, S.E.D.E. et V. Bompiani, 1968.
(2) PRONKO C., op., cit.

لمشاهدتها معهم ، دليلا على أن المسرحية إنما تمثل من أجله هو ، وفى هذه الحالة تسلط عليه أنوار كشافة ، وبذلك يبقى الغريم فى قاعة المتفرجين فى حين يبقى المطالبون به وحدهم فوق المنصة .

إن هدف الكاتب فى المسرح الحديث ، هو أن " يعرض " عملا مجردا من أية أفكار مذهبية أو فلسفية ، فهذا مسرح (آداموف) ، لا يمكن تلخيص عمل منه لأنه لا يعتمد على حكاية أو حدوتة ، بل هى أعمال تستند على عناصر منظورة وحسب : لوحات متحركة ، ولكنها لا تتحرك فى اتجاه معين.

من ذلك مثلا مسرحية اتجاه المسيرة ، التى تتوالّى أمامنا وقائعها دون أن ندرى لها بداية حقيقية أو وسطا أو نهاية ، فالمسرح هنا ما هو إلا منصة ينبغى شغلها أو ملؤها ، بل إن (آداموف) يذهب إلى أبعد من ذلك حينما يهمل حتى الحد الأدنى الذى لابد منه لأى عمل مسرحى ، ونقصد به الحوار والحدث ، فقد ألغى آداموف هذين العنصرين اللذين أسماهما (جان فيلار) " نسيج المسرح " الأساس الذى لا غنى عنه فى أى عمل درامى .

وبالمثل فى مسرحية البيت العَظمىّ لصاحبها (دوبيار) حيث يعرض الكاتب مشاهد متجاورة متكررة لا يحكمها تنظيم محدد ، تاركا للمشاهد أن يتخيل ويفهم كل موقف على حدة ، من خلال بعض المعطيات السمعية والبصرية . فالكاتب لا يفرض على العرض ترتيبا معينا للمشاهد ، بحيث أن كل فرد من الجمهور يمكنه أن يختار ما يناسبه أو يروق له من ترتيب ، مما يثير فى أذهاننا مفهوم " المؤلفات المفتوحة " التى تعرّض لها الإيطالى (أمبرتو إيكو) فى كتابه الشهير .

الباب الثانى

الحركانيـــة

الفصل الأول

الحركانية

مع أن اختيار هذا اللفظ للتعبير عن Gestualité قد يعرضنا للسخرية، إلا أننا فضلناه على (الحركية) التى شاعت بوصفها ترجمة للفظ الديناميـة ، والمقصود بالحركانية الاعتماد على الحركة باعتبارها أسلوبا من أساليب التعبير .

كما أسلفنا مرارا ، يرفض فن المسرح الحديث كل ما يسلبه طابعه النوعى الذى يميزه عن غيره من الفنون ، وإذا كان هذا المسرح يستبعد السرد أو الرواية والدروس الأخلاقية والأهداف الترويحية ، فقد بقى أمامه أن يدفع بالمسرح بعيدا ، إلى ما وراء تلك المنطقة المتوسطة ، التى لا هى بالمسرح ، ولا هى بالأدب ، والتى يدور فيها منذ عصور طويلة ، وبذلك يعيد المسرح إلى مكانه الأصلى وحدوده الطبيعية .

{ كتاب المسرح الحديث يعبرون عن حدود هذا الفن ، وعن حدود الوسائل التى يمتلكها للتعبير : الإيماء والحركة والكلمة .}[1]

وبذلك ينبغى إفساح المجال لهذه الحركة على المنصة ، فهى تشكل فوق المنصة الحقيقة الوحيدة ، التى تتمثل فى وجود شخص ما فى موقف معين أمام جمهور من المشاهدين .

إن الشخوص فى العمل المسرحى تأخذ شكلها ، وتعبر عن نفسها حتى قبل أن تتحرك أو تتكلم ، وذلك بمجرد تواجدها ، بمجرد حضورها المادى أمام المشاهدين ، وتتجلى هذه الحقيقة عند (بيكيت) :

---

(1) CORVIN M., Le Théâtre nouveau en France P.U.F., 1963.

{ بحيث حينما ترفع الستار ، يكون المؤلّف قد عبر عن الكثير مما يريد التعبير عنه ، فمجرد تواجد الشخوص فوق المنصة يعنى الكثير ويوحى بالكثير ، وذلك قبل أن تشرع فى الكلام }(١) .

ولنأخذ مثالا على ذلك ، مسرحية فى انتظار غودو ، فمن أول وهلة يدرك المشاهد أنه أمام صعلوكين (استراغون وفلاديمير) ، ثم حينما تأخذ الشخوص فى الحركة العقيمة التى تعبر عما تعانيه من آلام ، يتضح للمشاهد أنه أمام مسرحية تعبر عن عبث الحياة ، حتى قبل أن يصرح بذلك الشخوص من خلال الحوار .

{ فهذا (استراغون) يجلس أرضا ، يحاول عبثا أن يخلع حذاءه ، فيمسكه بكلتا يديه لاهثا من التعب ، ثم يتوقف لحظة ليلتقط أنفاسه ، ثم يستأنف المحاولة }(٢) .

كذلك فى مسرحية الشريط الأخير ، نجد البطل (كراب) يأتى سلسلة من الحركات التى تعبر عن بؤسه وشقائه :

{ يطلق زفرة طويلة ، ينظر إلى ساعة يده ، يفتش فى جيوبه ، يخرج من إحداها مظروفا ، يعيده ، يفتش من جديد ، يخرج سلسلة من المفاتيح ، يرفعها إلى مستوى عينيه ، يختار أحدها ، ينهض ثم يتوجه إلى الطاولة }(٣) .

صفحتان كاملتان من الإشارات المسرحية ، وإذا كانت بعض الحركات التى يأتيها (كراب) تعتبر حركات عادية ، فإن معظمها ذو مغزى ، ولعلها جميعها توحى لنا بأننا أمام شخص يغلب عليه وصف المهرج أو البهلوان فى السيرك ، وخاصة حينما يتصرف على النحو التالى طبقا لتعليمات المؤلف التى ضمَّنها ثنايا النص .

---

(1) FOUCRE M., Le geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett, Nizet, Paris, 1970.

(2) BECKETT S., En attendant Godot.

(3) BECKETT S., Dernière bande, éd. De Minuit, 1959.

{ يتقدم إلى مقدمة المنصة ، يتوقف ، يداعب الموزة ، يقشرها ، يلقى بقشرتها عند قدميه ، يضع طرف الموزة فى فمه (...) ويشرع فى لوكها مفكرا . يمشى فوق القشرة ، تزلق قدمه ، يكاد أن يسقط يتماسك ، ينحنى ، ينظر إلى القشرة وأخيرا يدفعها بقدمه } [1] .

وهذه (وينِّى) بطلة مسرحية يالها من أيام سعيدة ! لا تكف عن الحركة ، فهى لا تكف عن تنقيل حاجياتها ، محتويات حقيبة يدها ، وتفتح مظلتها وتغلقها ، وتلبس قبعتها

وتخلعها ، وتهوّى على وجهها بالجريدة . حركات متصلة عقيمة تعبيرا عن عقم اهتماماتها وعقم حياتها .

أما عند (آداموف) ، فكما أسلفنا ، النص المكتوب بالنسبة له ما هو إلا سيناريو أو وصف لحركات وتحركات الشخوص ، وهو يمثل وسيلة التعبير الرئيسة وأداة الاتصال بالجمهور بالنسبة للمؤلف . أما الحوار ، عماد المسرح التقليدى ، فهو هنا مجرد عبارات سمجة مملة ، تخلو من كل ما يميز الحوار عند (يونسكو) مثلا من حرارة وفكاهة ، وما يميز الحوار عند (بيكيت) من شاعرية وإيحاء . إن شخوص (آداموف) عبارة عن أرقام يرمز لها بالحروف أو بأسماء جنس من مثل الرجل والمرأة ، الخ .

هذا إضافة إلى أن المسرحية لا تسير فى خط واضح ، وإنما هى مشاهد قصيرة لا يربطها فيما بينها اتصال ظاهر [2].

كما أن العناصر السمعية والبصرية فى كل من مسرحية اتجاه المسيرة ومسرحية الجميع ضد الجميع ، تلعب دورا مهمًا على المستوى الرمزى .

---

(1) Id., Ibid.
(2) PRONKO L., op. cit.

وبالمثل فى مسرحية الغزو ، فإن أكوام الأوراق تغطى المنصة ، وتخفى تحتها شخصية البطل الذى يحاول قراءتها وفهمها ، وهى بذلك ترمز ، ليس فقط إلى عقم العمل الوحيد الكفيل بأن يجعل لحياته معنى ، وإنما هى كذلك ترمز إلى اختفاء البطل فى سراديب عمل هو فى جوهره عمل شخص آخر .

وعلى المستوى العام ، فإن فوضى الأوراق ترمز إلى الفوضى السائدة فى المجتمع . من ثم كانت أهمية الإرشادات المسرحية التى تأتى فى ثنايا النص .

أما بالنسبة (ليونسكو) ، فقد أعلن فى أكثر من مناسبة أن مسرحه لا يعتمد على الحوار وحسب .

{ أنا لا أكتب أدبا ، أنا أكتب شيئا يختلف تماما ، أكتب مسرحا ، وأعنى بذلك أن النص عندى ليس حوارا وحسب ، وإنما هو كذلك توجيهات وإرشادات للإخراج المسرحى .}(١)

فالمسرح منظور ومسموع سواء بسواء .

ومن ثم كان ميل (يونسكو) إلى تجسيد ما يوحى به الحوار من المعانى، من ذلك أن (جاك) فى المسرحية التى تحمل اسمه ، حينما يتحول إلى جواد ، فإنه يتصرف طبقا لهذا التحول ، فنراه يصهل ويركض كالجواد .

وفى أغلب الأحيان تحل الحركة محل الكلام ، فحينما يفقد الكلام معناه وتأثيره ، تتولى الحركة والإيماء مهمة التعبير المسرحى .

{ فى بداية المغنية الصلعاء وفى نهايتها ، وأثناء درس فقه اللغة فى مسرحية الدرس ، الكلمة ليست أكثر من ضوضاء ، ولا تحمل معنى . أما المعانى فتؤديها الحركات ، والإيماءات ، بل إنه لا يوجد كلام بالمرة أثناء الرقصة النهائية التى تختم مسرحية جاك ،

---

(1) IONESCO E. Arts; 1961.

وأثناء المشهد الختامى لمسرحية الكراسى ، وكذلك خلال المشهد النهائى من مسرحية العطش والجوع (١)

إن يونسكو على شاكلة بيكيت ، يجد فى الوسائل التعبيرية غير الكلامية وسيلة أبلغ وأبعد أثرا من اللغة البشرية .

وهذا (تارديو) يخرج علينا بمسرحه التجريدى الذى تفقد فيه اللغة البشرية كل مضمون دلالى وكل معنى ، فمسرحية هم وحدهم يعرفون ، تعرض أمامنا شخوصا واقعين فريسة غضب وهياج شديدين لأسباب لا نعرفها ، على نحو ما يحدث فى المسرح المحض، أو فى المسرح الحر ، أو المسرح الخالص من كل قصة أو حدوتة ، تعتبر شيئا دخيلا على الفن المسرحى الأصيل . كذلك فى مسرحية عشاق المترو ، فالكاتب يستغل فيها وسائل التعبير المسرحية ، حيث اللغة تخلو من كل مضمون دلالى من خلال حوار درامى شاعرى يختلف بل ويناقض الحوار العادى الواضح .

{ فهو حوار شاعرى لا يقوم على تبادل الآراء والأفكار والمعلومات بين أطرافه، وإنما يعتمد على إيقاظ الخيال وإثارة الصور الشاعرية عن طريق منطق اتصالى جديد .}(٢)

وهذا (آرابال) أيضًا بمسرحه التجريدى الذى يهدف إلى التخلص من كل مضمون إنسانى ، ففى بعض مسرحياته ، ومنها منصة المسرح ، يحاول أن يتوصل إلى تصميم عرض دراسى ، يقوم بالكامل على الحركات التجريدية التى تقوم بها فى بعض الأحيان بعض الآلات ، فى حين يقوم بعض الراقصين بتأدية مجموعة أخرى منها ، أما النص فلا يتضمن أى حوار ، فالسيناريو أشبه بلعبة شطرنج هائلة .

وتزداد أهمية الحركة فى المسرح ، وتصبح أعمق مغزى ، حينما يتعارض المقصود من ورائها مع لغة الكلام من ناحية ، ولا توافق ما كان متوقعا فى الظاهر من ناحية أخرى .

---

(1) Id., Notes et Contre-Notes, op. cit.
(2) ABASTADO C., op. cit.

فعلى سبيل المثال قد يطلب شخص من آخر أن يفعل فعلا معينا ، أو يتصرف على نحو ما فلا يلقى منه إلا السلبية أو الجمود .

فهذا (استراغون) و (فلاديمير) فى مسرحية فى انتظار غودو ، وقد ملاّ من طول انتظارهما العقيم ، يقرران الانصراف ، ولكن فى كل مرة يعلنان ذلك ، يمكثان مكانهما ولا ينفذان القرار . وهكذا ينقضى وقتهما بين اليأس والرجاء ، ويتأرجحان بين الانتظار والقرار دون القدرة على إتيان فعل (حركة) حاسم يضع حدا لهذا التردد ، ذلك لأن الرحيل ، كالانتظار سواء بسواء ، لن يحل المشكلة .

{ فلاديمير : يمكننا أن نفترق ، إذا رأيت أن ذلك أفضل .

استراغون : الآن لم يعد هناك داع .

فلاديمير : صحيح ، الآن ، لم يعد هناك داع .

استراغون : إذن ، ننصرف .

فلاديمير : هيا بنا .

(لا يتحركان) }

لقد تساوى فى وضعهما الفعل ونقيضه ، ومن دائرة العجز التى أحكمت عليهما لا يستطيعان الخروج ، كل شيء باطل عقيم ، يستوى فى ذلك الحضّ على الحركة ، والحركة ذاتها (1).

صورة مماثلة نجدها فى مسرحية نهاية اللعبة ، فعقم الحركة أو عدم الجدوى من ورائها يفسر جمود (كلاف) الذى لا يستجيب لنداء (هام) إلا بالسلبية .

{ هام (عابسا) : إذن ليس هناك داع لتغيير هذا الوضع .

كلاف : سينتهى (لحظة) الحياة كلها الأسئلة نفسها والأجوبة نفسها .

---

(1) ESSLIN M. op. cit.

هـام : هيئنى (كلاف لا يتحرك) احضر الملاءة (كلاف لا يتحرك)

كلاف . (...)

كلاف : سأحضر الملاءة .

(يتجه نحو الباب)

هـام : لا داعى (كلاف يتوقف) }

إن إتيان الفعل أو الإقلاع عنه سيان ، فالحقيقة أنه بالنسبة لمثل هذه الشخوص ، الحركات أو الأفعال ليست أفعالا حقيقية ، إنما هى مجرد تحركات أو تدريبات لقضاء الوقت ، فهى خالية من المعانى ، لا هدف من ورائها ولا غاية .

الفصل الثانى

التمثيل الصامت (البانتوميم)

ينطبق على الأداء المسرحى صفة التمثيل الصامت والبانتوميم ، حينما لا يستعمل الممثل من وسائل التعبير سوى الحركة أو الإيماء ، وكذلك يكون البانتوميم حينما ينفصل الأداء الحركى عن لغة الكلام ، أو يتميز عنها :

{ حينما يصبح الكلام البشرى عاجزا أو مقصورا ، يحل التمثيل الصامت محله ، وتساعده فى ذلك عناصر الديكور المادية . }

والحقيقة أن التمثيل لا يقل بلاغة عن الكلام الشفهى ، بل هو أكثر منه وضوحا ، بحيث يصبح الحديث اللغوى بالنسبة له مجرد ثرثرة أو لغو .

والناظر فى تاريخ المسرح ، يجد أن هذا الفن يصرف فى أعماقه ، فهو قديم قدم فن التمثيل نفسه ، وقد استفاد منه المسرح الحديث واستخلص منه إمكانيات جديدة فى التعبير، فالحقيقة أن هذا الفن يدخل فى إطاره أنواع كثيرة من الفنون التى تنتسب إلى التمثيل من قريب أو بعيد ، من مثل فنون السيرك والغناء والرقص والشعوذة والسحر والحواة .

والمتأمل لفن التمثيل الصامت يرى أنه وسيلة تعبير ، تعتمد على نوع من التناقض ، فالممثل صامت وهو فى الحقيقة يعبّر بالحركة والإيماء ، وهو من ناحية أخرى يتكلم أى يعبر عن نفسه ، فى حين أنه يلزم الصمت .

ومن أمثلة الأداء الصامت فى المسرح الحديث ما نشاهده فى مسرحية الكراسى ، لصاحبها يونسكو ، فبعد أن عاش الزوجان العجوزان لحظات مع ذكريات ابنهما

المزعوم الذى لم ينجباه ، نراهما ينخرطان فى مشهد صامت لكنه أكثر تعبيرا من الكلام البليغ . وكذلك الكراسى نفسها فى المسرحية تؤدى أداء صامتا فهى شخوص ولكن بلا روح .

وفى مسرحية أخرى (ليونسكو) وهى سفّاح بلاكراء ، يعتمد التمثيل الصامت على الإشارات أو الرموز ، فهذا المهندس المعمارى يستنشق زهورا ليس لها وجود ، ويضرب بيده على آثار غير موجودة .

ومن مشاهد التمثيل الصامت الرائعة فى مسرح (يونسكو) المشهد الأخير من هذه المسرحية ، حينما يظهر السفّاح النحيل الأعور بعينه الفولاذية. فيهزأ منه (بيرانجيه) بطل المسرحية ، ولكن السفاح دون أن ينبث ببنت شفة. يلزم صمتا رهيبا ، ويهز كتفيه استخفافا ليهزأ بدوره من (بيرانجيه) الذى يحث السفّاح على الكلام ، وعلى شرح موقفه ، ويبدأ فى حديثه الطويل (خمسة عشر صفحة) محاولا إقناع السفّاح بجرمه ، ومحاولا إثناءه عن التمادى فيه ، إلا أن السفّاح لا يجيب بكلمة واحدة .

ويحاول (بيرانجيه) مرة أخرى وثالثة أن يقنعه ، باسم الحب تارة ، والإنسانية تارة أخرى ، ولكن بلا جدوى ، فالسفّاح مستمر فى صمته ، متماد فى استهزائه . ويبلغ التمثيل الصامت ذروة التعبير حينما يقترب السفاح بكل هدوء ، وفى صمت أيضا ، ويشرع السكين متهيئا لقتل (بيرانجيه) ، موقف هو أبلغ من كل بيان وأفصح من كل لسان .

ويلعب التمثيل الصامت فى مسرحية جاك أو الامتثال ، دورًا مهمًا ، فالخطيبة (روبيرت) ذات الأنوف الثلاثة والأصابع التسعة فى يديها الواحدة ، تنقلنا إلى جو الكابوس، ولكنه كابوس حقيقى من لحم ودم ، يتحرك أمامنا بلا كلام . أما مشهد الإغراء فى المسرحية نفسها ، فهو أبلغ من أن يحتاج إلى توضيح ، فـ (روبيرت) تعبر تعبيرا صامتا عن الماء ، والنار ، وعن جواد مدينة الرمال ، فى حين يقوم (جاك) بنفسه بتمثيل الجواد تمثيلا صامتا بالركض والصهيل [1].

---

(1) KERN A., Ionesco et la pantomime, in Cahiers Renaud-Barrault, Février 1960.

ما أبلغ هذا المشهد وأمثاله فى مسرح (يونسكو) ، ليس المهم هو أن نقول الحقيقة ، فالكلام عاجز ، المهم أن نعبر عن الحقيقة .

وقد اهتم (بيكيت) أيضا بفن التمثيل الصامت ، سواء فى أعماله الروائية أو المسرحية، وإذا قصرنا حديثنا عن المسرح ، فالأمثلة كثيرة ، فى انتظار غودو ، مثلا ، تتضمن فى ثنايا النص توجيهات وإرشادات مفصلة لتحديد حركات الممثلين ، ومن أمثلة التمثيل الصامت فى هذه المسرحية مشهد لعبة القبعات ، حينما تأمل (فلاديمير) قبعة (لاكى) ، ثم أخذها فوضعها مكان قبعته هو ، التى أعطاها بدوره (استراغون) ، وهكذا عدة مرات وفى حركات سريعة .

وقد يبدو من أول وهلة أن هذا مشهد مقحم على المسرحية ، لا علاقة له بموضوعها، ولكن الحقيقة أن الشخوص حينما تتبادل القبعات على هذا النحو فإنما هى فى الواقع تتبادل عقولها بل ورؤوسها ، إذن ، فالشخوص يمكن أن يحل أحدها مكان الآخر .

فالإنسان ، لخلوه من الجوهر الذى يميزه عن غيره ، يمكن أن يتبادل موقعه مع غيره دون أن يحدث أى تغيير حقيقى ، وهذا فى الواقع هو ما ترمز إليه لعبة القبعات .

وبالمثل فإن مسرحية نهاية اللعبة ، تتضمن عدة مشاهد من التمثيل الصامت ، من ذلك مشهد (كلاف) وهو يرتب الحجرة فى بداية المسرحية ، ومشهده وهو يتبادل استعمال المنظار والسلم لمشاهدة ما يجرى خارج الحجرة، وذلك فى حركات دقيقة محسوبة ، وكذلك وهو يتفقد العجوزين داخل وعاءى القمامة على التوالى فى حركات صامته ، ولكنها معبرة ، فهو يريد أن يتأكد من أن كل شىء على ما يرام ، ويضع اللمسات الأخيرة استعدادا لبداية اللعبة أو نهايتها . كما أنها تضيف إلى الإحساس العام بالعبث انطباعا بالتكرار الممل لأحداث خالية من المعنى .

وهذا ما تحققه مسرحيتان قصيرتان أخريان ، أو بمعنى أصح فصلان من التمثيل الصامت بعنوان : فصل دون كلام رقم واحد ، وفصل دون كلام رقم اثنين .

أول هذين الفصلين يوجز ، فى سلسلة من الحركات والإيماءات ، عددا من الموضوعات والقضايا التى يتناولها مسرح (بيكيت) : ترفع الستار عن إنسان يندفع إلى منصة التمثيل الخالية ، محاولا الهرب داخل خلفيات المسرح، إلا أنه يزج به مرة أخرى فوق المنصة .

ومن الواضح أن هذا الإنسان فريسة عالم عدوانى حقود ، لا يجد فيه راحة ولا سلام، ولكن سرعان ما نشاهد بعض الأشياء تعرض عليه بغرض إرضائه ، فتنزل من أعلى شجرةٌ صغيرة تحمل بعض الظل فى هذه الصحراء الحارقة ، وكذلك دورق ماء ، ومقص، وبعض المكعبات . ويحاول الإنسان أن يبلغ الماء ويستظل بالشجرة ، إلا أنه لا يستطيع . فسرعان ما تبتعد عنه هذه الأشياء . ويتكرر ذلك ، فيفقد الإنسان كل أمل ، ويحاول أن ينتحر باستخدام المقص ، إلا أنه أيضا لا يستطيع أن يمسك به ، فيجلس الإنسان مفكرا ، وحينئذ يهبط الماء والشجرة مرة أخرى لإغراء الإنسان بالمحاولة ، إلا أنه ، من فرط ما فشل فى محاولته السابقة ، يرفض أن يتحرك وتسدل الستارة .

أما الفصل الصامت الثانى ، فهو يعرض أمامنا رجلين داخل خرجين : يخرج مهماز من خلفيات المسرح فيشك الرجل الأول الذى يستيقظ ويخرج من خرجه ، ويؤدى الصلاة ، ثم يقوم بسائر الأعمال التى يقوم بها إنسان عادى فى يوم عادى ، ولكن بإيقاع بطىء يغلب عليه التكاسل والتواكل ، ثم يعود إلى وضعه الأول داخل الخرج ، بعد ذلك يشك المهماز الرجل الثانى الذى يخرج من خرجه ويؤدى جميع الأعمال التى قام بها الأول إلا الصلاة ، وذلك فى إيقاع سريع ، ثم يعود إلى مكانه فى الخرج .

ولعلّ من الواضح أن هذا الفصل الصامت يحمل الكثير من الرموز . فهو مثلا يدل على أن الإنسان مهما كانت عقيدته ومهما كان نشاطه ، فهو لا محالة إلى زوال ، ومع هذا التفسير ، فالخرج يرمز إلى قبر الإنسان ، وقد يرمز الخرج إلى الحجرة التى يأوى إليها الإنسان بعد يوم حافل بالنشاط . وفى هذه الحالة يكون ما عرض أمامنا هو حصيلة يوم واحد من حياة الإنسان. على أية حال يركز الفصل على المساواة فى المصير بالنسبة لجميع البشر .

والذى يهمنا هنا هو أن هذين الفصلين الصامتين اللذين يقوم بأدائهما ممثلان على طريقة مهرجى السيرك ، يصبحان معبرين بفضل التمثيل الصامت الذى يعبّر بالحركة والإيماء والتشبيه المجازى الواضح ، الذى يجعل منهما حكايتين فلسفيتين تعتمدان على لغة الحركة العالمية .

رأينا فيما عرضناه من أمثلة أن الحركة أو الإيماءة تصاحب الكلمة أو تأتى امتدادا لها ، وكذلك تعارضها أو تلغيها لكى تعبر هى وحدها عن المعنى . وهما فى كل ذلك وسيلة اتصال ، وأداة تفاهم حقيقية ، صادقة عالمية ، بل هى تفوق فى ذلك كله لغة الكلام .

وكما رأينا أيضا ، فإن المسرحانية أو الجانب المسرحى المحض الخالص من كل شوائب دخيلة ، هذه المسرحانية تترجم أو تعبر عن الجانب اللا أدبى فى المسرح الحديث، وكذلك رفض هذا المسرح الحديث للغة الكلامية بوصفها الوسيلة الوحيدة للمفاهمة والاتصال .

{ من خلال الحركة المجردة الخالصة الشعائرية التى يستعملها (جان جينيه) ، ومن خلال عملية التكاثر الطوفانية للماديات عند (يونسكو) ، ومن خلال بهلوانية القبعات وتهريج السيرك فى : فى انتظار غودو ، ومن خلال التعبيرات الظاهرية لشخوص (آداموف) فى مسرحياته الأولى ، ومن خلال محاولات (تارديو) لخلق مسرح يعتمد على الحركة والصوت ، ومن خلال باليهات (يونسكو) وتمثيله الصامت ، من خلال ذلك كله ، نشهد عودة إلى أشكال المسرح القديمة الأصلية غير الكلامية .}[1]

(1) ESSIN M., op. cit

كان الديكور دائما فى بؤرة جميع المحاولات التى كانت تسعى إلى تطوير فن المسرح ، وجعله فنا شاملا جامعا (...)

وابتداء من (جاك كوبو) ، وحتى (جان فيلار) لعب المسرح الفرنسى دورا مهمًا فى إطار ثورة الديكور .

(ألفريد سيمون)

قاموس المسرح الفرنسى المعاصر

الفصل الثالث

الديكور (الأثاث)

يعتبر الديكور ، بمعناه الدقيق ، أهم العناصر البصرية فى المسرح ، وقد شهد ثورة كبيرة أدت إلى تغيير كامل وإصلاح شامل فى عملية الإخراج ، فى المسرح المعاصر ، فكما هى الحال بالنسبة للملابس والموسيقى والأصوات التى سنتعرض لها بالتحليل فى فصول لاحقة ، فإن عناصر الديكور تعتبر إشارات ورموزا ، وهى حافلة بالمعانى ، ثرية بالدلالات ، أسوة بالعناصر اللغوية .

فكل ديكور فى نظر المتفرج له أهمية خاصة ، له قيمة معينة على المستويين الجمالى والدلالى ، حتى المنصة الخالية لها معنى ، أى أن غياب الديكور أيضا كوجوده له مغزاه .

وكما أننا نصف العمل المسرحى بأنه مأساة أو ملهاة ، فإننا نصفه أيضا بأنه مجال من الفضاء يطلب الامتلاء ، أى أنه مساحة علينا أن نشغلها ونملأها .

من أوائل وأدق من عرّف الديكور فى العصر الحديث ، وحدّد وظيفته ، (وولتر رينيه فورست) ، فقد جعل له مهمة ذات ثلاث شعب :

{ - خلق المجال : أى الوسط الملائم للشخوص .

- وخلق الجو النفسى : أى عكس روح الحدث عن طريق الوسائل البصرية

(الإضاءة واللون ...) .

ـ ثم خلق الوحدة المسرحية بين الممثل والمجال المحيط به ، أى ربط الممثل بمجموع العناصر المسرحية الموجودة على المنصة] [1]

أما وظيفة الديكور الأولى التى يذكرها (فورست) فهى لا تحتاج لمناقشة وأما الوظيفة الثالثة التى تعتبر نتيجة طبيعية للأولى فهى تقضى بأن الممثل يتحرك فى المجال ، وهو فى ذلك مرتبط بالماديات الموجودة ، بمعنى أن حركات الممثل وإيماءاته ونظراته يحكمها وجود هذه الأشياء المادية التى تشترك فى الأداء .

أما الوظيفة الثانية للديكور ، فهى لا تقصر مهمته على مجرد تجميع عدد من الماديات (الإكسسوارات) ، فالمخرج الواعى لعمله وفنه لا يرضى أن يجعل من الديكور مجرد زواق أو بهرج ، وإنما هو يغوص فى أعماق العمل المسرحى ، ويطالب الديكور بأن يكون له دور فى الإيحاء والأداء أسوة بالنص والموسيقى ، وهذا ما نطلق عليه (الديكور الممثِّل) أو الديكور الذى يؤدى دورا .

وإذا تأملنا نظرة المسرح الحديث للديكور ، نجد أن الكتّاب بصفة عامة يميلون إلى الإعراض عن الإسراف الذى كان سائدا فى المسرح الكلاسيكى فى مجال الديكور ، كما أنهم لا يحبذون ما درج عليه الرومانسيون من غرابة فى عرض الديكور ، والدقة المتناهية التى كان يلتزم بها المسرح الواقعى على شاكلة (أنطوان)[2].

إن الكتاب المحدثين يرون أن الديكور هو جزء من الموقف أو المشهد وأن الماديات أو عناصر هذا الديكور لا تنفصل عن الحدث ، وإنما هى مندمجة فيه ، إنها كالشخوص سواء بسواء ، تمثل جزءا لا يتجزأ من الأداء .

ومن أوضح الأمثلة التى نسوقها للتدليل على ذلك ، مسرحية : فى انتظار غودو ، فهذه المسرحية تجرى أحداثها على طريق ريفى يخلو من كل أثر ، اللهم إلا شجرة ،

---

(1) FUERST W. R., Tendances actuelles du décor théâtral, dans Journal de psychologie, 1926.

(2) SIMON A., Dictionnaire du théâtre français contemporain, Larousse, 1971.

شجرة عارية من الأوراق فى الفصل الأول ، ثم تحمل بعض الأوراق فى الفصل الثانى ، إن مثل هذا الديكور يرمز فيما يرمز إلى جمود الزمن وثقله من ناحية ، ووحدة الإنسان وعزلته فى هذا الكون من ناحية أخرى .

فالإنسان يشعر بالزمن ثقيلا حرونا عنيدا ، يفعل ما يحلو له ، فيتسكع ويتلكأ نكاية فى الإنسان الذى لا يطيقه ، وكأن النهار الواحد دهر لا ينتهى . متى ، متى يعلن (غودو) المنتظر عن حضوره ، ومتى يظهر ؟ فى إطار هذا الديكور الفقير الضحل الأعجف ، يمكن أن نشعر أن (فلاديمير) وزميله يتوجهان بأسئلتهما إلى الصدى ، إلى الصحراء التى تحاصرهما من كل مكان ، فتتبدد أصواتهما وتتلاشى ، ويستحيل الصدى ذرات رمل تضاف إلى رمال الصحراء .

أما الشجرة المجردة من الأوراق فى الفصل الأول ، والتى أنبتت بضع ورقات فى الفصل الثانى ، فهى غنية بالمعانى والدلالات .

فكما ورد فى نص (بيكيت) ، يبدأ الفصل الثانى فى اليوم التالى ، فمن المستحيل أن تنبت الأوراق بهذه السرعة ، ولكن الذى يقصده خيال الكاتب هنا هو القيمة الرمزية ، فالواقع أن كلمة " اليوم التالى " تعنى أن المشهد يقع بعد ذلك ، فى وقت مختلف عن الفصل الأول ، فرمز إلى هذا الاختلاف بإضافة هذه الورقات ، يوم آخر ، أو زمن آخر، ولكنه تكرار - لا جديد إلا بمقدار الورقات النابتة (١).

وكذلك الحال بالنسبة لمسرحية بيكيت الثانية **نهاية اللعبة** ، فالإطار الذى يضم أحداثها إطار رمزى واضح ، فهو كما ورد فى ثنايا النص :

{ حجرة مرتفعة الجدران فى استطالة شديدة ، لها نافذتان فى أعلاها توحى برأس إنسان تجرى فيها كل الأحداث . }(٢)

(1) PERCHE L., L'Enfer à notre portée, Le Centurion, Paris, 1969.
(2) MAYOUX J-J., Vivants piliers, Julliard 1960.

عالم يتحلل فى الخارج ، ويشرف على نهايته ، وفى الداخل حجرة ضيقة تكاد خالية من الأثاث ، غارقة فى ضوء رمادى ، فى أعلاها نافذتان لا تغيران من الانطباع العام بالكآبة ، أمامهما ستارتان مغلقتان ، ليس وراءهما سوى سماء من الرصاص ، وبحر ميت، فى الحجرة كرسى متحرك للبطل (هام) ، وعلى مقربة منه وعاءان للقمامة بمثابة جُحرين لوالديه (ناغ) و (نيل) لعلّهما جزء من الديكور ، لكنهما بين الفينة والفينة يتذكران لحظات سعادة عابرة فى ماضيهما السحيق .

إن مثل هذا الديكور يرمز فى ذلك الوقت إلى العزلة والسجن المفروض على الشخوص ، ويوحى بموضوع المسرحية الرئيس وهو اقتراب الموت ، والشعائر التى تسبق الرحيل إلى العالم الآخر .

وحتى ندرك أهمية الديكور فى المسرح الحديث ، ينبغى أن نقرأ ما جاء على لسان الناقد الفرنسى الشهير جاك (لومارشون) ، بخصوص الديكور فى هذه المسرحية :

{ إن كلمة " الزنزانة العائلية " للتعبير عن الأسرة ، قد مرّت بالكثير من التحول والتغيّر ، منذ استعمال (بول بورجيه) لها ، وحتى استعمال (أندريه جيد) ، أما (صمويل بيكيت) ، فقد أعطى هذه الكلمة أبلغ معنى مسرحى خالص . فنحن نرى بأعيننا حتى جدران هذه الزنزانة : إنها جدران سجن ضيق ، تجمعت فيه آخر أسرة على وجه الأرض . وخلف هذه الجدران تنبسط أرض جرداء ، زال من على سطحها الجنس البشرى ، وانمحى بلا شفقة ولا راحة ، والهلاك لمن يضع قدمه خارج هذه الزنزانة ، والهلاك أيضا لمن بقى داخل هذه الزنزانة ، ولكن بعد قليل }[1].

(1) LEMARCHAND J., Fin de partie, dans N.R.F.janvier, 1957.

وإذا انتقلنا إلى مسرحية ثالثة هى الشريط الأخير ، لـ (بيكيت) أيضا ، نجد أن المكان المخصص للبطل (كراب) لا يزيد على دائرة من الضوء المبهر ، يقبع بداخلها الإنسان بصحبة آلة هى جهاز تسجيل صوتى ، فلا وجود لأى أثر للأحياء ، حتى جو اليأس والقنوط الذى تعرضه المسرحيات السابقة تجاوزه (بيكيت) هنا بكثير ، فلا أثر هنا لصحبة (كلاف) نهاية اللعبة ولا للضحكات الحزينة التى يطلقها (نيل) و (ناغ) فى انتظار غودو.

وبالمثل فى مسرحية يالها من أيام سعيدة ، فالضوء المبهر نفسه هو الذى يضىء الصحراء القاحلة التى تغوص فيها البطلة البائسة (وينّى) حتى منتصفها ، ثم حتى رقبتها. أرض جرداء متكلسة لا أثر لأى حياة فيها ، ولا صحبة لوينّى التى حرمت من أطرافها ، لا رفيق لها إلا زوج لا ينطق ولا يتحرك ، ومنبه رنان يدق معلنا نهاية اليوم وبدايته .

أما مسرحية الرماد ، فهى تدور على شاطئ البحر الذى تصاحب ضوضاء أمواجه ، بإيقاعها ، ما يلفظه (هنرى) من عبارات يتذكر بها أشخاصا رحلوا عن هذا العالم ، إن عناصر هذا الديكور تمثل فى الحقيقة رأس هنرى الذى يدور فيه كل شىء .

> **{ إن (هنرى) ، مثل (كراب) (الشريط الأخير) فى عالم فارغ ، فهو محروم حتى من الآلة التى بين يدى (كراب) . حتى ذكرياته تخبو وتنوى بطيئا بطيئا. إن الأصوات التى نسمعها هى فى الواقع تتردد فى خياله، فزوجته (آدا) لا وجود لها إلا فى رأسه .}**[1]

ومثل هذه الصحراء أيضا هو الإطار الذى يتحرك فيه الممثل الوحيد فى مسرحية فصل بلا كلام رقم واحد ، ولكن فى هذه المرة بصحبة بعض الأشياء (شجرة ، دورق

---

(1) DUROZOI G., Beckett présence littéraire. Bordas1970

مـاء) التى تستعصى عليه وأشياء (مقص ، حبل مكعبات) لاستعمالها فى الانتحار الذى يستعصى عليه أيضا ، إن هذه الأشياء كما أسلفنا هى أدوات الإغراء والهلاك فى الوقت ذاته .

أما مسرحية كل الذين يسقطون ، هى تطالعنا بطريق يؤدى إلى محطة السكة الحديدية وعليه ثلاث وسائل للمواصلات ، اثنتان منها معطلتان : بغلة الحمّار العنيدة التى لا تريد أن تتقدم ، وعجلة انفجر إطارها ، حتى القطار الذى يقل السيد (رونى) يصل متأخرا بعد أن سحق تحت عجلاته طفلا بريئا. وغنى عن البيان أن مثل هذا الديكور أو مثل هذا الجو يعبّر بكل صدق وبلاغة عن الجو العام للمسرحية الحافلة بألوان البؤس والكرب والعجز .

وفى فصل بلا كلام رقم اثنين ، يتمثل الديكور فى خرجين وكومة من الملابس ومهماز، الخرج يمكن أن يرمز إلى بطن الأم ، وفى الوقت نفسه تابوت الميت ، فالخروج من الخرج يعنى الميلاد والرجوع إليه يرمز إلى الموت .

وفى مسرحية ملهاة ، ثلاث جرار وجهاز عرض ضوئى ، أما الشخوص فهى مختفية، أو بمعنى أصح مدفونة حتى رءوسها داخل الجرار ، فهل هذه الجرار ثلاثة توابيت لثلاثة أموات ؟

ومن ناحية أخرى فهذه الجرار تمثل سجن الأجساد ، كما ترمز إلى هوياتها المفقودة، يؤكد ما ذهبنا إليه تشابه الوجوه الثلاثة التى يصعب التمييز بينها وبين الجرار ، وإذا كان رنين المنبه هو الذى يوقظ (وينّى) فى مسرحية يالها من أيام سعيدة ، ويحفزها للكلام ، فإن الكشّاف الضوئى بنوره المبهر هو الذى يقوم هنا بهذه المهمة ، فإذا كانت الشخوص تلزم الصمت وتسعى إلى السكون المطلق ، فإن هذا الجهاز يضطرها إلى العمل وتكرار ما سبق أن قامت به .

{ إن الكشّاف الضوئى (ويسميه بيكيت فى النص الإنجليزى – المحقق أو المفتش) قابع للشخوص بالمرصاد ، يجبرها على استئناف الحديث .}

مسرحية الغزو لـ (آداوف) ، تجرى أحداثها فى الشقة التى يعيش فيها الشخوص ، وهى شقة تسودها الفوضى ، معبرة بذلك عن الفوضى التى تعصف بأفكارهم من ناحية ، والفوضى التى تسود المجتمع كله من ناحية أخرى .

إن مهمة قراءة الأوراق التى خلّفها (جان) مهمة عسيرة ، بل ومستحيلة ، فكتابتها ليست من النوع الذى لا يقرأ وحسب ، وإنما محاها الزمن أيضا .

وفى الفصل الرابع من المسرحية يتم ترتيب الحجرة ، وتنظيم الأوراق بعناية . ومن ناحية أخرى يعود النظام والاستقرار إلى البلاد [1].

وعند يونسكو أيضا يلعب الديكور دورا مهمًا ، ويتضمن من الإشارات والرموز ما لا يقل عن لغة الكلام الصريح .

فهذه مسرحية الكراسى ، تقع فى برج وسط جزيرة فى عرض المحيط رمزا لعزلة العجوزين ووحدتهما .

كما أن الأبواب الموصودة دائما فى مسرحية أميديه والنوافذ المغلقة تعبّر عن السجن الذى يعيش فيه الزوجان .

أما الحجرة الرطبة المظلمة فى مسرحية جاك ، فهى رمز للانحطاط الخلقى والانهيار المعنوى للشخوص التى تشبه الحيوانات فى سلوكها وتصرفاتها .

وأما البوابة الضخمة والقضبان الحديدية فى المطعم الذى يديره الرهبان فى مسرحية العطش والجوع ، فهى تشير إلى السجن من ناحية ، وإلى الشَّرك الذى تردت فيه أحلام (جان) الوردية .

كذلك فإن تغير الديكور من حال إلى حال ، يتضمن أيضا تغيرا فى الدلالة . ومن أمثلة ذلك التناقض الواضح فى الديكور بين الفصلين الأخيرين من مسرحية أميديه

(1) ESSLIN M., Le théâtre de l'absurde, Buchet/Chastel, Paris, 1977.

الذى ينقلنا من كابوس المادة إلى نضارة الميدان الصغير بأنواره المتلألئة رمز الأمل والخلاص .

وبالمثل أيضا فى سفاح بلا كراء ، حيث يلعب التناقض فى الديكورات دورا مهمًا فى إبراز المعانى التى تعرضها المشاهد المختلفة . ففى البداية تطالعنا المدينة المنيرة رمز السعادة والحبور ، وبعد ذلك ينقلنا الديكور بتحولاته إلى معانى القبح ومشاعر القلق والجزع ، بل والرعب التى تختم المسرحية [١].

وفى مسرحية الخراتيت ، تعبر الديكورات المتتابعة عن الشَّرَك الذى يحاصر البطل (بيرانجيه) ويضيق من حوله .

أما فى الملك يموت ، فإن حالة الديكور الرثة تصوير لمعاناة الإنسان وشقائه .

كذلك تعبر الديكورات الثلاثة فى العطش والجوع ، عن الحالات الثلاث التى يمر بها (جان) : البيت القديم حيث الرطوبة والظلمة تعبير عن الكابوس الذى يلازم (جان)، ثم الديكور الذى يمثل الموعد الذى ضربته له بنات خياله : شرفة معلقة فى الفضاء يغمرها النور ، وأخيرا الديكور الثالث الذى يمثل نزل الرهبان الذى حط فيه (جان) فى نهاية المطاف والعمر حيث كل شىء يوحى بالجحيم : الزنزانات بقضبانها الحديدية ، والرهبان بوجوههم الشيطانية أشبه بزبانية جهنم ، والجدران السميكة كجدران السجن أو القبر .

وهكذا يشغل الديكور عنصرا من عناصر اللغة المسرحية ، وهو وثيق الصلة بالنص ، كما أنه فى حد ذاته يمثل قيمة على المستوى الدلالى ، فهو يبرز بل ويرينا رأى العين مالا تستطيع الكلمات إلا أن تشير إليه إشارة ، أو توحى به إيحاء .

ومن ناحية أخرى ، فإن لغة الديكور أعم وأشمل من الكلام الشفوى ، وهى تقوم بالأدوار وترمز إلى المعانى بواسطة وجودها ، وعن طريق تغيرها وتحولها ، بل وفى حالة غيابها أيضا .

---

(1) ABASTADO C., Ionesco, Présence littéraire Bordas 1971.

{ والنتيجة أننا أصبحنا نمتلك مسرحا معاصرا يقترب فى ثراء وسائله وفى غموضه من الشعر المعاصر . إن اللغة التى يستعملها (بيكيت) و) يونسكو) (وهى لغة بصرية وكلامية فى ذات الوقت) كاللغة التى يستعملها (رامبو) ، من القلب ، وإلى القلب ، إنها لغة تتكلم على مستوى أعمق من مستوى الوعى ، ونتيجة لذلك فهى قادرة على التعبير عن مضامين أعم وأشمل من " الرسالة " العادية التى نصادفها فى إحدى المسرحيات التقليدية .

إن هذه اللغة لا تقدم لنا أفكارا جاهزة ، وبالتالى فهى لا ترضى المتفرج العادى الذى تعوّد أن يخرج من المسرح هادئ البال ، راضى الفكر . }[١]

(1) PRONKO L, Théâtre d'avant-garde, Dénoël, 1963.

الأضـواء ، بفضل حـزم الألوان وتشكيلاتها ، وعن طريق شـدتها وتكثـيفـهـا ، والذبذبات ،والتـمـوجـات ، واستـعمـال الأضـداد والمساحات ، تحدث فى المتفرجين تأثيـرات حسيـة ، وتفجر لديهم مشـاعـر القسـوة والرقة سواء بسواء .

(كلود آباستادو ، يونسكو)

الفصل الرابع

الديكور الضوئى
(الإضاءة)

من التجديدات الجوهرية التى أنجزها فن المسرح المعاصر ، براعته فى استعمال الإضاءة والإظلام ، فالواقع أن الثورة التى حققتها الإضاءة بفضل إمكانيات الكهرباء ، أبرزت الحضور المادى للممثل على المنصة ، كذلك فإن شدّة الإضاءة قلبت المفاهيم المتعلقة بالديكور والملابس وفنّ التنكر (الماكياج)، بل وفن الممثل بما يشمله من حركات وإيماءات .

وبذلك لعب فن الإضاءة دورا مهمًا فى التطور الذى حققه فن المسرح فى العصر الحديث ، وفى ذلك يقول (الفريد سيمون) فى كتابه بعنوان : قاموس المسرح المعاصر:

{ يزداد اعتماد الإضاءة الحديثة يوما بعد يوم على الضوء الذى تجمعه وتكثفه المصابيح العاكسة والكشافات ذات العدسات .

فالتى تضىء مقدمة المسرح منها أصبحت تثبت فى عدة أماكن من قاعات المسرح ، وقد جهزت بمصابيح متوهجة ، ومصابيح ذات أقواس ، ومصابيح ببخار الزئبق أو ببخار الصوديوم . }(1)

وبعد استعمال تأثيرات الأضواء الخضراء والحمراء ، جاء بريخت ليطالب باستعمال الضوء الأبيض فى قمة توهجه (2).

(1) SIMON A., Dictionnaire du théâtre français contemporain, Larousse, 1970.
(٢) المرجع السابق .

وإذا كانت الإضاءة فى المسرح التقليدى كان يقتصر دورها على جانب الزينة أو التجميل أو خلق جو واقعى للأحداث ، فإن الضوء فى المسرح الحديث ، على النقيض من ذلك ، يؤدى دورا يمكن أن نطلق عليه الغُلُوّ والمبالغة والتفخيم ، فهو يقوم بإبراز بعض المشاهد ، والتركيز عليها أشبه فى ذلك بآلات النقر فى الموسيقى ، وهو جزء لا يتجزأ من النص ، كالحوار سواء بسواء ، كذلك فإن الإضاءة تزيد من حدة التأثير (Effet)، وقد جرت العادة أن نقرأ فى ثنايا النصوص المسرحية الحديثة توجيهات من هذا القبيل :

{ إضاءة مبهرة (يالها من أيام سعيدة) ، أو إضاءة غامرة (فصل بلا كلام رقم واحد) ، أو إظلام تام (المشهد الختامى من المغنية الصلعاء والمستأجر الجديد) ، كذلك نلاحظ استخدام الإضاءة والإظلام معا ، وذلك إما بجعلهما فى وقت واحد ، كما يحدث فى الشريط الأخير ، وإما بالتوالى ، كما يحدث فى مسرحية (آداموف) بعنوان التقليد الساخر .}

وبالمناسبة فإن معظم اللوحات فى مسرحيات (آداموف) يفصل بينها لحظات من الإظلام ، مما يساعد على استيعاب المراحل المختلفة فى العمل المسرحى الذى لا تربط بين أجزائه وحدة ظاهرة .

كذلك ومما يدل على دور الإضاءة فى المسرح الحديث أن (آداموف) فى بعض الأحيان يخصص ثلاث صفحات لقضية الإضاءة كما حدث فى مسرحية الغزو مثلا ، حيث ورد فى ثنايا النص سبع إشارات إلى موضوع الإضاءة .

ولعل من نافلة القول أن نشير إلى أن استخدامات الإضاءة واللعب بها فى المسرح المعاصر ، أصبحت تشغل المكان الذى كانت تشغله المبالغات الكلامية والغُلُوّ اللفظى فى المسرحيات الكلاسيكية القديمة ، وهكذا استبدال بعنصر بلاغى عنصر " بلاغى " آخر يؤدى الدور نفسه ، ولكنه أبعد أثرا وأشمل دلالة (١).

(1) JACQUART E., Le théâtre de dérision, Gallimard, Paris, 1964.

ومن ناحية أخرى ترتبط الإضاءة أحيانا بالتعبير عن مشاعر الحبور والسرور أو القلق والجزع ، فهذا (يونسكو) يغتنم الإضاءة بكل تأثيراتها وأفاعيلها فى عدد كبير من مسرحياته (أميديه ، و الخراتيت ، والسائر فى الهواء ، والعطش والجوع ، وألعاب القتل) ، كذلك يجعل (يونسكو) من الإضاءة الديكور الوحيد فى الفصل الأول من مسرحيته سفاح بلا كراء . ثم إن الإضاءة فى كل من الكراسى والملك يموت تساعد فى تنفيذ عملية التحويل أو التبديل الذى يطرأ على الواقع .

كذلك تأتى الإضاءة فى مسرح (يونسكو) إشارة إلى التوازن والاستقرار والاعتدال المزاجى عند الشخوص ، سواء جاءت منفذة بالفعل ، أو ورد ذكرها فى معرض حديث .

إن الصورة الفنية التى تتمثل فى انتشار النور تشيع فى جميع مسرحيات (يونسكو) بدءًا من مسرحية الكراسى ، حيث نجد دخول الإمبراطور غير المرئى مصحوبا " بنور بارد فارغ " على حدّ تعبير الكاتب نفسه ، كذلك وفى المسرحية نفسها تتحدث الزوجة العجوز عن الصورة الضوئية وكأنها جزء لا يتجزأ من السعادة الماضية فى جنة عدن .

{ أنت تذكر ، فى الماضى ، لم تكن الحال كذلك ، كان النهار يستمر حتى التاسعة مساء ، حتى العاشرة ، بل حتى منتصف الليل (؟) تلك كانت مدينة النور .}(١)

وفى مسرحية ضحايا الواجب ، نرى البطل (شوبير) يغرق فى النور ويتخلله النور حتى يصبح هو نفسه نورا .

وفى سفاح بلا كراء ، المدينة التى تسحر (بيرانجيه) وتفتنه بجمالها تسمى مدينة النور أو المدينة المنورة ، بسمائها الصافية ، وشوارعها المشمسة وميادينها التى "تقطر نورا " .

(1) IONESCO E., Les Chaises in théâtre I, N.R.F., Gallimard, Paris, 1954.

وهذا (أميديه) فى المسرحية التى تسمى باسمه ، يبادر بإيقاظ زوجته حتى تتمتع معه بالشمس ، وبالنور الذى يغمر الحجرة :

{انهضى؟ الشمس تغمر الحجرة... نور مجيد (...)حرارة حنون .}(١)

ومن ناحية أخرى يستغل (يونسكو) الضوء فى عمل مشاهد من فن خيال الظل كما حدث فى سفاح بلا كراء ، حيث نشاهد فى الفصل الثانى خيالات معبرة تمر أمامنا لعدد من شخوص المسرحية (البوابة بمكنستها ، وموزع البريد وبعض المستأجرين ...)(٢)

وإذا كان النور عند (يونسكو) مصدرا للبهجة والسعادة ، فهو عند (بيكيت) ، على النقيض من ذلك تماما ، مصدر ألم ووسيلة تعذيب .

فعلى سبيل المثال مسرحية يالها من أيام سعيدة ، تعرض لنا (وينّى)، معرّضة لضوء النهار الشديد الذى يضاعف من شدته وهج الصحراء الجرداء المتكلسة التى غاصت فيها . هذا الضوء المبهر المحرق الدائم أبدا هو الجحيم المقيم بالنسبة لهذه المخلوقة القعيدة، التى لا تملك له ردا ولا منه مفرا .

ثم إن هذا النور المنتشر فى صحراء (وينّى) هو نفسه فى مسرحية ملهاة ، الذى يخرج من الكشاف المسلط على الشخوص ، لينتزع منها الكلام انتزاعا ، أشبه بالمحقق فى محاكم التفتيش ، ومن ثم كان الاسم الذى أطلقه (بيكيت) على هذا الكشاف فى النص الإنجليزى للمسرحية هو المخبر أو المحقق .

إن الكشاف هنا يقوم أيضا بدور المشير الذى يؤديه رنين المنبّه ليوقظ (وينّى) من غفوتها وينبهها لتستأنف العمل أو الكلام إلى مالا نهاية ، أو إلى أن تغوص تماما فى رمال الصحراء .

كذلك الضوء فى مسرحية ملهاة ، يكتسب معناه الكامل بوصفه أداة تعذيب حين يلفح الوجوه التى ترنو إلى السكون والراحة فيطاردها ، ويجبرها على الكلام . ومن ثم

---

(1) Id., Amédée .

(2) ABASTADO C., Ionesco, présence littéraire, Bordas, 1971.

كان توفيق (بيكيت) فى استعماله البليغ الدال على هذا المعنى حين يقول فى ثنايا النص، إن الكشاف: "يغتصب" منهم الكلام اغتصابا أو يكرههم عليه إكراها، كما أن الكشاف على المستوى الرمزى يشير إلى الضمير اليقظ الذى لا يفتأ يتسلط على صاحبه ليحيل حياته إلى جحيم مقيم .

إنه ضوء الضمير ، يُستخرج ليحض على الكلام ، فالكشاف يخرجهم من الصمت إلى الكلام ، ثم يعيدهم إلى الصمت مرة أخرى [1] . كما يفعل القط بالفأرة قبل أن يقضى عليها قضاء مبرما .

والضوء أداة تعذيب أيضا فى مسرحية فيلم ، للكاتب نفسه ، حيث يسعى البطل إلى شىء واحد بمجرد أن دخل وأغلق على نفسه الحجرة : أن يمحو كل أثر للنور ويسدّ كل منفذ للضوء أو النظر ، حتى المرآة يتجنب النظر فيها صوره الشخصية ، أى حتى نظراته الشخصية يمحوها ، وفى نهاية المسرحية يغلق عينه الوحيدة رويدا رويدا ، وبذلك لا يبقى بالحجرة أى أثر للنور ولا أى أثر لمصدر للنور .

أما فى الشريط الأخير فالستارة ترفع عن دائرة ضوء يمثل وسطها البطل (كراب)، يقفز ملهوفا محموما من فكرة إلى فكرة ، أو من ذكرى إلى ذكرى ، والضوء يشير إلى ذلك " التنوير " الذى يمثل الذكرى البارقة الوحيدة السعيدة فى حياته المديدة : نزهة بحرية فى قارب مع فتاة أحلامه قبل ثلاثين سنه ، لا يفتأ يجترها بين الحين والحين ، ويعود إلى المسجل الصوتى لينصت إلى تسجيلها فى صحبة النور الكاشف .

وهكذا ، ومن خلال الأمثلة السابقة ، نرى أن الإضاءة فى المسرح الحديث تمثل عنصرا مهمًا وجوهريا من عناصر الديكور المسرحى ، يخلع عليه الكثير من آيات الجمال، ويضفى عليه الكثير من المعانى البليغة .

ولعل تطور الإضاءة فى فن المسرح الحديث كان أكثر عمقا وأبعد أثرا من سائر التطورات التى أنجزتها عناصر الديكور الأخرى ، حتى إن الإضاءة تكاد أن تصبح شخصا من شخوص المسرحية .

---

(1) JANVIER L., pour Samuel Beckett, Minuit, 1966.

* إنها (الموسيقى) تخلق عند الحاجة ، خلف العمل المسرحى ، نوعا من البساط أو الفرشة الصوتية ، التى تلهى المتفرج وتخفف عنه ، وتغرق بانعكاساتها الرقيقة حدة الوصف أو غلظة التفسير والشرح . إنها تمثل بالنسبة للأذن ما تمثله لوحة العمق بالنسبة للنظر .

(بول كلوديل ، الدراما والموسيقى)

* الواقع أن أوجه الشبه بين النظامين (اللغة والموسيقى) هائلة . فاللغة والموسيقى يعبّران باستخدام مادة واحدة (الصوت) ، وعن طريق التأثير على أعضاء استقبال واحدة . كذلك فإن لكلا النظامين نظام كتابة يؤكد ذاتيته وجوهره من ناحية والعلائق بين النظامين من ناحية أخرى .

(جوليا كريستيفا ، اللغة ذلك المجهول)

الفصل الخامس

الديكور الصوتى

تعتبر الدراسات التى تناولت اللغة الموسيقية حديثة ونادرة ، بالإضافة إلى أنها اقتصرت على البحوث الفنية التخصصية ، وتعرضت بشكل نظرى حينما تعرضت ، للعلاقة بين الموسيقى واللغة ، لتنظر إلى أى مدى تعتبر الموسيقى لغة ، وما الفارق الجوهرى الذى يميزها عن لغة الكلام ؟

ولعل بيير بوليه (P. Boulez) كان من أوائل الباحثين الذين تناولوا دراسة الموسيقى باعتبارها لغة . فهو فى بحث له بعنوان : محاولة تلميذ (Essai d'un apprenti) - ١٩٦٦م- يتحدث عن " اللغة الموسيقية " ، وعن " الدلالة " وعن "الصرف والنحو " و "التراكيب " فى الموسيقى . وهذا معناه أنه يعتبرها لغة من اللغات .

ومع كل ، فإذا كانت وظيفة اللغة الرئيسة هى الوظيفة الاتصالية ، وإذا كانت تقوم بنقل معنى معين ، فإن الموسيقى ، وبالتالى الأصوات بعامة ، لا تندرج تحت هذا المبدأ الاتصالى . ومع ذلك فهى تنقل " رسالة " من مرسل إلى مستقبل .

{ إنها (الموسيقى) توليفة من عناصر متباينة ، وهى تستحضر نظاما جبريا أكثر مما تستحضر حديثا لغويا ، وإذا كان المستقبل (المتلقى - المستمع) يفهم هذه التوليفة باعتبارها رسالة عاطفية أو انفعالية أو وطنية الخ ؟ ، فهذا يرجع إلى تفسير أو تأويل شخصى يدور فى إطار نظام ثقافى حضارى أكثر مما يدور فى إطار "معنى" واضح صريح "للرسالة" ، لأنه

إذا كانت الموسيقى تعتبر نظام " رسائل " فهى ليست نظام "إشارات أو رموز" ذلك أن العناصر المكونة لها تخلو من الدلالة ، فالدال والمدلول ممتزجان فى علامة واحدة تمتزج بغيرها من العلامات فى لغة لا تقول شيئا . }[١]

على أية حال ، وبصرف النظر عن إمكانية نقل معنى محدد ، فإن الديكور الصوتى أو الموسيقى التصويرية فى المسرح ، تلعب دورا مهمًا فى العرض المسرحى ، فهى يمكن أن تتدخل فى بداية المسرحية أو فى مطلع كل فصل من فصولها ، لتهيئة المشاهد ونقله من عالم القاعة إلى عالم المنصة .

كذلك فإن الموسيقى تتدخل فى ثنايا الفصل ، لتبرز أهمية لحظة معينة أو موقف محدد، أو لتخلق نوعا من البساط أو الفرشة الصوتية فى خلفية المسرحية ، كما أشار إلى ذلك (بول كلوديل) فى صدر هذا الفصل من البحث .

وهكذا ، فبعد أن كان دور الموسيقى قاصرا فى الماضى على مهمة التعليق على الحدث أو الثرثرة الزائدة ، بعد أن كانت عنصرا من عناصر الديكور يضاف إلى الحدث، أصبح لها دور جوهرى فى المسرح المعاصر ، وذلك بفصل فريق (الكارتيل) أو المخرجين الأربعة (شارل دولان ولوى جوفيه ، وجورج بيتوئيف ، وغاستون باتى) الذين استعملوا مشاهير الموسيقيين فى عصرهم ، لكى تنهض الموسيقى بدورها التركيبى فى المسرح .

فى المسرحيات التى قام بإخراجها (جان فيلار) للمسرح القومى الشعبى فى فرنسا، كانت موسيقى (موريس جار) تشارك فى وحدة العروض المسرحية وقوتها ، وكان (جار) أول من جعل الموسيقى فى فرنسا ممثلا حقيقيا . كذلك أدرك بريخت الإمكانيات التى يمكن أن تؤديها الموسيقى فى العرض المسرحى [٢].

(1) KRISTEVA J., le langage, cet inconnu, une iniation à la linguistique, éd. Du Seuil, 198.
(2) SIMON A., Dictionnaire du théâtre français contemporain Larousse, 1970.

نضيف إلى ذلك أن الموسيقى فى بعض الأحيان تمثل جزءا لا يتجزأ من اللغة الدرامية ، ويكفى أن نسوق مثالا على ذلك مسرحيــة (جيرودو) بعنوان : إنتر متْزو أو بين بين ، وكذلك المتوحشة ، لصاحبها (جان أنوى) .

غير أن المسرح الحديث يقدم لنا صورة صادقة للتعاون الوطيد بين اللغة البشرية وبين الموسيقى فى مجال إنتاج الرسالة ، وذلك فى مسرحية : كلمات وموسيقى ، لصاحبها (بيكيت) .

والديكور الصوتى لا يقتصر على الموسيقى ، فهو يشتمل كذلك على جميع الأصوات التى تتفوق على الموسيقى فى مجال الدلالة ، وبذلك تأتى وظائفها أكثر دقة وأكثر تنويعا .

فأحيانا تقوم هذه الأصوات بخلق الجو الملائم كما حدث فى مسرحية الرماد لـ (بيكيت)، حيث طغت هذه الأصوات (جلبة البحر وأصوات الراحلين إلى العالم الآخر) ، حتى إنها عوضت اختفاء الديكور النظرى فى المسرحية وبالمثل مسرحية كل الذين يسقطون (وقع أقدام العجوز ، وضوضاء المحطة، ووسائل النقل المختلفة ، والحيوانات والطيور) .

ولعلّ (بيكيت) ، من بين جميع كتاب المسرح ، كان أكثر من سخر إمكانيات الأصوات لخدمة العمل المسرحى ، بل إنه يعترف بأن جميع إنتاجه ما هو إلا أصوات :

{ إن عملى أو إنتاجى كيان من الأصوات الرئيسة الصادرة بكل تمام وكمال ممكن، ولا أتحمل مسئولية شىء آخر .}[(١)]

يكفى للتدليل على هذه الحقيقة أن نتأمل موقف (وينّى) فى مسرحية يالها من أيام سعيدة ، لندرك أن الأمر ليس مجرد وقت يمر وينقضى ، وإنما هى عملية تخفيف من نوع خاص أو تهوين معين من عمر الإنسان فى هذا الوجود ، عن طريق اللجوء إلى الموسيقى .

(1) MELESE P., Samuel Beckett, Seghers, coll. Théâtre de tous les temps, 1966.

وبالمثل فى مسرحية كل الذين يسقطون ، نجد العجوزين (رونى) وزوجته يتخففان من عبء الزمن بالاستماع إلى الألحان حتى الحزينة .

إن شخوص (بيكيت) فى عنفوان بؤسها وشقائها تترنم بالأغانى بأصواتها المستهلكة المبحوحة المتحشرجة ، فهذا كراب فى الشريط الأخير يغنى ويقطع غناءه السعالُ تارة ، والعجزُ تارة أخرى [1].

وهذا (فلاديمير) فى انتظار غودو يدندن بأغنية الكلب والمصران ، الأغنية التى لا بداية لها ولا نهاية ، رمزا لمضمون المسرحية ذاتها التى تدور فى حلقة مفرغة فى إطار البنية الدائرية :

{ دخل كلب مخزن الطعام
واستولى على مصران
فانهال عليه رئيس الخدم
ضربا بالمغرفة
وقطعه إربا إربا
فرأته الكلاب الأخرى
فقامت بدفنه على وجه السرعة
ووضعت على قبره صليبا من الخشب
يقرأ العابر عليه هذه العبارة :
دخل الكلب مخزن الطعام
واستولى على مصران ... }

(1) MAYOUX J-J., Sous de vastes portiques, Maurice Nadeaux/Papyrus, 1981.

وفى مسرحية نهاية اللعبة ، نشاهد كذلك (كلاف) يردّ على سيده القعيد ، وهو فى الوقت نفسه أبوه بالتبنى وجلاده وسجّانه الذى يطلب منه أن يمنحه " شيئا من قلبه " ، يردّ عليه مترنما بأغنية سخيفة أيضا لكنها تعبر عن ألمهما وبؤسهما جميعا :

{ أيها العصفور الجميل

طر إلى حبيبتى

وعشش فى ثوبها

وأخبرها بوحلتى وخيبتى }

كذلك تتدخل الموسيقى بوصفها نوعا فى مسرحيّتى كاسكاندو ، و كلمات وموسيقى ، وهى فى كلتا الحالتين لكى تساعد الكلام على الاستمرار قدما ، بل إنها تدفعه دفعا .

{ كأنما تحتاج الكلمات إلى من يستدعيها من الداخل ، وبناديها إلى الخارج عن طريق الجملة الموسيقية .}(١)

صوت إنسان وصوت موسيقى ، الصوت البشرى يروى قصة ، والموسيقى تحاول أن تتجاوب معه (٢).

أما مسرحية كل الذين يسقطون ، إذا كان بعض النقاد يرون أنها أكثر ملائمة للأشكال الفنية فى السينما التجريبية منها للأسلوب الإذاعى ، غير أن (بيكيت) نفسه قد ركز على العناصر الصوتية : ضوضاء القرية وأصوات الحيوانات ، وجلبة الطريق ، ووقع أقدام السيدة العجوز التى تسير بمشقة بالغة على طريق القرية ، وضوضاء الحافلات والسيارات والقطارات وأبواق العجلات ، الخ ...

---

(1) JANVIER L., Beckett, par lui-même, éd. Du Seuil, 1969.
(2) JANVIER L., Pour Samuel Beckett, Minuit, 1964.

إن الموسيقى تفتتح المسرحية ممتزجة بخطوات السيدة العجوز التى تجتهد فى السير فى طريقها إلى المحطة [١].

ومن الاستخدامات الفنية للأصوات وللموسيقى التى لجأ إليها (بيكيت) ما نطالعه فى هذه المسرحية ومسرحية الرماد ومسرحية الشريط الأخير حيث تلعب الأصداء ، أصداء الأصوات البشرية للشخوص دورا مهمًا فى إبراز مفاهيم الوحدة والعزلة والضياع والخواء واليأس التى تطبع هذه الأعمال .

{ للتعبير عن الحقائق الأولية ، كان لابد من استعمال الصدى أى الصوت وحده مع نفسه .}[٢]

ولعل (بيكيت) قد بلغ بذلك قمة التعبير عن وحدة الإنسان ، وفى الوقت ذاته قمة التقشّف فى استعمال الوسائل الفنية ، فالإنسان فى وحدته يتكلم فلا يجد ما يجيبه ، أو ما يستجيب له إلا صدى صوته .

حتى حينما يجد الإنسان رفيقا يبادله خواطره ، فإن ما يقوله الثانى لا يعدو أن يكون صدى للأول ، يتجلى ذلك فى هذا الحديث بين (فلاديمير) وزميله فى انتظار غودو :

– قل ذلك ، حتى لو لم يكن صدقا .

– ماذا أقول ؟

– قل : أنا سعيد .

– أنا سعيد .

– وأنا أيضا .

---

(1) BECKETT S., Tous ceux qui tombent, Minuit, 1975.
(2) JANVIER L., Pour Samuel Beckett, op . cit.

– وأنا أيضا .

– نحن سعداء .

– نحن سعداء (صمت) .

وأمثلة ذلك كثيرة فى هذه المسرحية وغيرها من أعمال (بيكيت) .

وفى إطار حديثنا عن استعمال الأصوات بوصفها وسيلة من وسائل التعبير ، ينبغى أن نتذكر أن الذى يوقظ (وينّى) بطلة يالها من أيام سعيدة ، هو رنين المنبّه الذى يتدخل فى مطلع كل نهار . ثم حينما تغفو قليلا وتغلق عينيها لكى تفكر أو تستريح . إن هذا الرنين إنما هو نداء أو أمر موجه إلى الإنسان ، يجبره على الكلام وعلى الحياة . إن (وينّى) وهى متسمّرة فى باطن الأرض المتكلسة ، فى حالة انتباه تام ، لتلبية النداء ، وتنفيذ الأمر .

ولا ينسينا (بيكيت) ما تحفل به أعمال (يونسكو) من وسائل صوتية يسخرها الكاتب لأغراضه الفنية ، بوصفها أداة للتعبير ، لا تقل أهمية عن الكلام البشرى .

من ذلك حفيف القوارب التى تنزلق على الماء فى مسرحية الكراسى ، وأصوات الرعد والرشاشات وانفجار القنابل فى مسرحية تخريف ثنائى.

كذلك فى مسرحية المستقبل فى البيض ، نسمع (جاك) حينما تحوّل إلى جواد ، وهو يصهل ويقفز كالفرس ، ثم نسمع صوته وهو يبذل جهده لإخراج البيض كما نسمع (روبيرت) وهى تنقنق كالدجاجة فى خلفيات المسرح .

إذا كنا قد اتفقنا على أن المسرح مجمّع للفنون ، فهو كذلك مجمّع لوسائل التعبير التى تحمل كلها الدلالات وتوصل المعانى ، فكل وسيلة تتكلم بلغتها وتؤدى بأسلوبها ، وقد تأكد لنا من العرض السابق الدور الكبير الذى قامت به عناصر الديكور الصوتى (موسيقى - أصوات - ضوضاء) بالتوافق مع اللغات الدرامية الأخرى ، فى ثورة المسرح المعاصر .

العالم بأسره طغت عليه المادة ولعله لم يعد أمامنا إلا أن نتأسى بما فعل المستأجر الجديد الذى طلب من عمال النقل ، بعد أن أختفى وراء الأثاث ، أن يطفئوا الأنوار عندما ينصرفون .

(برونكو ، مسرح الطليعة)

الفصل السادس

الديكور الكمالياتى
الإكسسوار

المقصود بالديكور الكمالياتى هو الأشياء الخفيفة المستعملة فوق منصة التمثيل ، ولها وظيفة فى المسرحية . ومثل هذه الجمادات هى جزء من الأداء التمثيلى ومن الحدث ، وكما هى الحال بالنسبة للديكور بمعنى الكلمة ، الذى تعرضنا له فى فصل سابق ، فإن الديكور الكمالى يحمل المعانى والدلالات .

ولعلّ أول عناصر هذا النوع من الديكور ، يتمثل فى الملابس التى تسهم فى خلق الشخوص ، وبالتالى فى إبراز أعماق العمل المسرحى .

ومن المعروف أن مصمم الأزياء فى المسرح الحديث يعمل جنبا إلى جنب مع المخرج ومصمم الديكور .

ومن الجدير بالذكر أن الشخوص فى المسرح المعاصر تبدأ فى التشكل والتعبير عن نفسها بمجرد ظهورها على المنصة ، وحتى قبل أن تتحرك أو تتكلم ، وذلك عن طريق وجودها المادى وما ترتدى من ملابس .

فمثلا ما إن يرفع الستار عن مسرحية فى انتظار غودو ، حتى يدرك المشاهد طبيعة الشخوص التى تطالعه ، فمن هيئة (فلاديمير) و (استراغون) يتأكد المتفرج أنه أمام صعلوكين أو متشردين ، وحينما يطالعنا (كراب) فى مسرحية الشريط الأخير، نشعر أننا أمام مهرج من مهرجى السيرك ، فهو يرتدى بنطلونا ضيقا بالغ القصر، أسود اللون بأربعة جيوب واسعة ، ويلبس ساعة يد ضخمة بسلسلة ، وقميصا أبيض

قذرا بلا ياقة . أما الحذاء فهو أبيض ضخم لا يقل مقاسه عن (٤٨) سم ، من النوع الرفيع الطويل [١].

إننا فى مسرح (بيكيت) ، إذا كنا ندرك الموضوع الرئيس للمسرحية بمجرد أن نشاهد الشخوص على المنصة ، فإن الجمادات أيضا فى هذا المسرح تعبّر عن معان كثيرة لمجرد وجودها على المنصة .

إن معظم شخوص (بيكيت) من الصعاليك المتشردين ، وهم جميعا يرتدون ثياب هذه الفئة من الناس . ولعلّ بيكيت يريد أن يقول إن قبح المظهر وتهلهل الهيئة علامة على انهيار الصورة الاجتماعية التقليدية .

فالشخص حينما يرتدى معطف والده مثلا ، وقبعة جده ، وبعض الخرق البالية ، فهذا دليل على أن الشخص يدير ظهره للمجتمع الذى يعيش فيه ولا يتمسك بمجاراة العرف السائد والتقاليد الشائعة .

كذلك فإن البؤس الواضح الخارجى فى المظهر الخارجى للشخص لهو دليل على نفسه البائسة ، وإذا كان حذاؤه يؤله من فرط ضيقه ، ولا يستطيع خلعه رغم المحاولات المتكررة ، فهذا أيضا رمز بليغ على ما يلقاه فى حياته من ألوان الشقاء وعجزه عن التخلص من هذه الحياة ، كل ذلك يتراءى للمشاهد الذكى الذى اعتاد لغة هذا المسرح الحديث ، وتدرب على حل رموزها .

ولعلّ أشهر قطعة ديكور كمالياتى (إكسسوار) فى مسرح (بيكيت) على الإطلاق هى القبعة ، فجميع شخوص بيكيت حتى فى أعماله الروائية يحرصون على ارتداء القبعة ، كل الرءوس مغطاة بالقبعات ، ويتجلى حرص الشخوص على قبعاتها أننا نراها مربوطة بخيط أو مطاط إلى عروة السترة ، بحيث إن سقط الشخص أو خُلعت القبعة لأى سبب آخر، فإنها تعود إلى مكانها، إنها جزء لا يتجزأ من الشخص .

(1) SIMON A., Dictionnaire du théâtre français contemporain, Larousse, 1970.

والحقيقة أن القبعة عند (بيكيت) تمثل الخوذة الحامية أو طاسة الرأس، بحيث أن الشخص حينما يصبح عاجزا عن الحركة ، حبيس الحجرة أو الجرة، نجد أن القبعة قد فقدت أهميتها .

ومن ناحية أخرى فالقبعة بالنسبة لبعض الشخوص مثل (لاكى) و (فلاديمير) و (استراغون) ، هى وعاء الفكر ، فنحن نرى الشخص يقلب القبعة ليخاطبها ، ويرى ما بداخلها ، كذلك فحينما أراد (بوتسو) فى مسرحية فى انتظار غودو أن يمنع (لاكى) من التمادى فى الحديث ، ويوقف سيل الكلام الذى انزلق فيه ، طلب أن تخلع قبعته ، فسكت (لاكى) ، لأنهم سلبوه أداة التفكير .

بالإضافة إلى القبعة ، تحمل شخوص (بيكيت) معها أينما ذهبت كل متاعها الضرورى بالنسبة لحياة الصعلوك ، لذلك نرى دائما جيوب الشخوص وحقائبهم مليئة بالأشياء . فهذا (فلاديمير) فى انتظار غودو يحمل فى جيبه بعض حبات الجزر واللفت التى تكمل لنا ، مع الحذاء الكبير ، والخرق البالية، الصورة النموذجية للمتشرد .

وهذا (بوتسو) و (لاكى) فى المسرحية نفسها ، الأول وهو السيد يستخدم الثانى فى حمل كرسيه ، كما يحمل له السوط والحبل ، وإذا كان الكرسى يمثل العرش ، فالسوط والحبل رمزان للعبودية .

ومن ناحية أخرى ، فالحقيبة التى يحملها (لاكى) مليئة بالرمال ، فهل هى رمال العلم الحديث أو خواؤه وهباؤه ؟ ، إن (لاكى) فى خطبته الفارغة الحافلة بالمعانى فى الوقت نفسه ، يردد أن البحوث العلمية تؤول دائما إلى الفشل والإحباط ، فليس هناك إلا الرمال ، وهل هناك ما هو أو هى وأوهن من الرمال ؟ .

فى المسرحية ذاتها ، الشجرة التى تتوسط المنصة تدل على الحياة ، وحينما تكسوها بعض الأوراق فى الفصل الثانى ، فهذا دليل على أن وقتا قد مضى على الأقل أطول من أربعة وعشرين ساعة ، مما يدل على أن مفاهيمنا للزمن ليست واحدة .

أما نهاية اللعبة فهى تطالعنا بحجرة جرداء كل ما فيها تغطّيه الملاءات كما يحدث فى الأسر البرجوازية ، حينما تستعد للسفر . ويدخل (كلاف) ويرفع الملاءات

(الكفن؟) ويكشف عن وجه رفيقه (هام) ثم يكشف عن العجوزين القابعين داخل وعاءى القمامة ، ثم يرفع منديله ويتثاءب ويلبس نظارة الشمس ، وهكذا فالشخوص أصبحت مستعدة لأداء أدوارها .

{ وهكذا ، فإن الشخوص المغطاة كالأشياء ، المندمجة فيها ، تشرع فى الحياة فوق المنصة . الشخوص والجمادات بعد أن حررها (كلاف) تستيقظ وتتكلم .}[1]

وكما هى الحال بالنسبة للقبعة ، فإن الحقيبة أيضا لها دلالات كثيرة فى مسرحيات (بيكيت) ، فهذه (وينّى) بطلة يالها من أيام سعيدة وحيدة إلا من حقيبة يدها ، رفيقة عمرها ، بل وملاذها الوحيد ، وهى بالنسبة لها ذات منفعة مزدوجة ، فهى مستودع كل حاجياتها وممتلكاتها ، وهى كذلك الملجأ ضد الزمن ، والوحدة ، وأيضا ضد الصمت المطبق ، فهى تتحدث إليها وإلى محتوياتها . لأنه سيأتى يوم على حد تعبير (وينّى) "تهجرها فيه الكلمات " حينئذ ستبقى أمامها الحقيبة وحدها لكى تواصل معها رحلة الحياة .

إن (وينّى) القعيدة أو المدفونة فى الرمال تقضى نهارها فى إخراج أشيائها المبعثرة وحقيبتها التى تشبه خرج الصعلوك: فرشة الأسنان ، والنظارة، وأحمر الشفاه ، والمرآة، ومبرد الأظافر ، وزجاجة الدواء . أشياء تحير المشاهد وتجعله يتردد بين الضحك والرثاء ، وبخاصة حينما يراها تخرج هذه الأشياء بعناية ودقة ، كأنها بصدد شعيرة دينية تتحرى فى أدائها الدقة .

{ وحيدة ، عاجزة ، ملقاة فى جوف الزمن ، على حد تعبير (هايدجر) ، تحاصرها الأشياء التى تنتمى إلى حياة الإنسان اليومية . }[2]

---

(1) SAMUEL BECKETT, Configuration critique, Lettres modernes, Paris, 1964.
(2) Id., Ibid.

وكلما غاص الإنسان ، وكلما انحل جسده ، حلت محله الأشياء والجمادات ، وكأنها تسد الفراغ الذى يتركه الإنسان الفانى ، فالأشياء أو الجمادات هنا هى أشياء أخرى ، غير الأشياء . إنها بديل أو (أنا آخر) ، وهذا ما تعترف به (وينّى) : " ستكون هناك الحقيبة " ، وماذا أفعل بدونها " أى الأشياء " ، " حينما تهجرنى الكلمات " [(١)].

حتى الجمادات التى لا نراها على المنصة ، ولكن تذكرها الشخوص وتتحدث عنها ، هذه الجمادات غنية أيضا بالمعانى والرموز ، فقد رأينا فى موضع سابق كيف أن ذكرى القارب والنزهة البحرية تمثل حدثا هاما فى تاريخ الإنسان ، فالقارب هنا ليس فقط وسيلة انتقال جميلة ، وإنما هو فى الماضى ملتقى حب عاصف يذكر (كراب) تفاصيله بكل دقة . وكذلك تفعل (وينّى) حينما تتذكر نزهتها فى الزمن السحيق " ذلك اليوم ؟ القارب ؟ والأغصان ؟ " ، وبالمثل يفعل الرجل الوحيد فى مسرحية ملهاة .

ومن الماديات الأخرى التى تلعب دورا هاما على المستوى الدلالى واللغة الدرامية ، نذكر المسجل الصوتى فى مسرحية الشريط الأخير ، حيث استطاع (بيكيت) أن يجسّد لنا بطريقة رائعة فوق المنصة المواجهة المحزنة المفجعة بين الإنسان وبين ماضيه ، لقد طوع (بيكيت) الوسيلة التعبيرية الروائية لمقتضيات الفن المسرحى .

حتى الحجارة ، يسخّرها (بيكيت) للتعبير والرمز ، ففى الرماد يجمع (هنرى) حجرين ، ويضرب كلا بالآخر :

{ هذا ما أريد ، أصوات حادة ، هذا ما يلزمنى ، أصوات جافة .}

ولكن الجمادات التى تحملها شخوص (بيكيت) تثير أمامنا عالما لا معقولا مزدحما بالأشياء اللامعقولة ، وعلى ذلك تفقد هذه الجمادات التى يحملها الإنسان كل معنى ودلالة، ولا تلقى منه إلا الرفض والعزوف ، غير أنه قبل أن يتخلص منها نهائيا ، يتحدث إليها كأنما ليتلهى بها وقتيا عن عذابه ، لتصرفه ، إلى حين، عن وضعه البائس الذى يرثى له .

---

(1) JANVIER L., op. cit.

{ إن الجمادات حتى النفاية منها ، تعين الإنسان فى تغيير موضوع الحديث ، ترخص للمتحدث بألا يقول شيئا عن حالته الواقعية الحقيقية ، وذلك بتشتيت انتباهه وصرفه إلى الأشياء الخارجية الجامدة . }[1]

ولذلك ، وحتى ينصرف الإنسان إلى حقيقة نفسه بالكامل ، عليه أن يتخلص من كل هذه الجمادات ، حينئذ لا يكون أمامه إلا السكون : لا حركة ولا كلام .

وإذا انتقلنا إلى عملاق آخر من عمالقة المسرح المعاصر هو (يونسكو)، نجده لا يقل معرفة بقيمة الأشياء بوصفها لغة درامية ، ولا يقل تسخيرا لها ، وهو يلخص عمله هذا فى هذه الجملة من كتابه الشهير المذكرات والمذكرات الضد:

{ لقد حاولت إبراز مشاعر شخوصى وتجسيدها فى الجمادات }

غير أن الأمر يختلف بالنسبة لـ (يونسكو) ، فالجمادات عنده لا تعبر بمجرد وجودها وحسب ، كما يحدث عند (بيكيت) ، ولكنها تعبر أيضا عن طريق أدائها ، عن طريق تكاثرها السرطانى ، وعن طريق سرعتها المذهلة . وقبل أن نسوق الأمثلة على ذلك ، نشير أولا وبشكل عام إلى رموز بعض الجمادات عند (يونسكو) ، فرقّاص الساعة فى مسرحيتى المغنية الصلعاء و أميديه بتجاوزاته لقانون الوقت يخل بمرور الزمن ، كما أن الأقنعة ورءوس الحيوانات والسياط المعلقة على الجدران تشير إلى بعض الصور الكابوسية التى تجسد الهواجس والأفكار السوداء .

كذلك الجثة ونبات الفطر الذى ينمو فى منزل (أميديه) يرمزان إلى الحب القديم القتيل والأشجان الحاضرة .

أما الجسر الفضى أو سلم النور ، فإنه يجسد الأمل فى مسرحية العطش والجوع .

كما أن تحول البشر إلى حيوانات فى مسرحية الخراتيت يدل من بين ما يدل على تخلى الإنسان عن آدميته تحت وطأة المادة ، ومثل ذلك فى اختفاء المستأجر الجديد خلف أكداس الأثاث .

---

(1) DUROZOI G., Beckett, Présence littéraire, Bordas, 1972.

ولكن إذا كان وجود الجمادات فى مسرح (بيكيت) يعتبر وجودا " عاديا " على جميع المستويات (من حيث الحجم والحركة) ، فإن هذه الجمادات عند (يونسكو) تتكاثر وتكبر وتتحرك بسرعة جنونية .

ولعلّ طغيان الجمادات عند يونسكو يرمز بصفة عامة إلى طغيان المادة فى المجتمع الحديث واختناق الإنسان تحت وطأتها ، حتى إنها لتحل محله فى هذا الوجود . ومن ناحية أخرى فإن هذه المادية تعنى أيضا الفراغ ، وقد يكون فى ذلك تناقض ، ولكننا نعنى الفراغ الروحى .

أما عن تكاثر الأشياء فهو يطالعنا فى مسرحيات المغنية الصلعاء و الدرس و جاك ، حيث يتمثل أولا فى الطوفان الكلامى وسيل الألفاظ الذى لا يتوقف إلا بإسدال الستار أو القتل . بعد تكاثر الألفاظ هناك تكاثر الأطباق والفناجين فى مسرحية ضحايا الواجب ، وتكاثر نبات القطر فى أميدية . والبيض فى المستقبل فى البيض ، والخراتيت فى الخراتيت ، والأرقام فى العطش والجوع و الدرس ، والجثث فى ألعاب الموت ، والغضب فى سيناريو الغضب .

بعد هذه اللمحة العامة عن وجود الجمادات فى مسرح (يونسكو) ، لنحاول أن نسوق بعض التفصيلات التى تجلى لنا رموز هذه الجمادات : فى مسرحية **الدرس** ، وخلال درس الرياضيات بالذات تصل الكلمة إلى درجة الاستقلال ، وتتخثر الألفاظ والجمل وتتكاثر مستقلة عن المتحدث ذاته دون سيطرة من جانبه ، إن حديث المدرس ينفصل عن تبعيته للمتحدث ، ويتشكل وينمو بفضل حركيته (ديناميكيته) الذاتية .

{ الكلمات أصبحت تمثل السكين ، وإذا كانت اللغة فى : المغنية الصلعاء قد اغتيلت، فإنها فى الدرس تقتل (الآخرين) .}

أما فى **الكراسى** ، فمضمون المسرحية كله يتمثل فى وجود الكراسى على المنصة . إن تكدس هذه الكراسى يرمز إلى طغيان المادة من ناحية ، وإلى الفراغ من ناحية أخرى، أو بمعنى آخر إلى انعدام العنصر الإنسانى أو الجانب الروحى . إنه " الامتلاء الفارغ " على حد تعبير (يونسكو) ، فلا أحد يملأ حياة العجوزين ، بل إن الكراسى

الفارغة من الناس بينهما ، وبالذات فى اللحظة التى يتأهبان فيها للانتحار قفزًا من النافذتين ، كما أنها تحول دون الوصول إلى " الإمبراطور " الذى يمثل الملاذ الأخير للعجوزين[1].

وفى المستأجر الجديد ، يشير تكدس الأثاث إلى سرطان المادة ، واختناق الإنسان تحت عبئها . إننا فى هذه المسرحية نشاهد شعائر دفن إنسان تحت أنقاض المادة ، ولكن الإنسان هنا هو الإنسانية جمعاء .

وفى المستقبل فى البيض ، يحضر أفراد الأسرة سلالا مليئة بالبيض الذى باضته (روبيرت) ، ثم يضعونه فى بيّاضة ويجبرون الشاب (جاك) على الجلوس فوقه ليفقس. ثم يحضرون كميات أخرى من البيض ، أعداد هائلة من البيض ، ويحاصرون بها الشاب من فوقه ومن حوله ، بحيث يكاد المسكين أن يختفى بين البيض .

ومن ناحية أخرى تشتمل هذه المسرحية على جوانب أخرى من طغيان المادة ، تتجلى فى صفات الفتاة (روبيرت) ، فهى تطالعنا بأنوف ثلاثة ، وتسعة أصابع فى اليد الواحدة ، وذلك لإقناع (جاك) وإغرائه بالقبول .

وفى مسرحية ضحايا الواجب ، نشاهد نوعا آخر من انحطاط الإنسان تحت تأثير المادة. صحيح أن طغيان المادة هنا لا يقتل الشخص ، ولكنه يقتل حريته ، فالمخبر السرى ، لكى يسد الثغرات فى ذاكرة البطل ويساعده على التذكر ، يدس فى فمه قطعا من الخبز ، يجبره على مضغها وبلعها حتى يكاد أن يصيبه بالمرض .

ومن أروع الأمثلة على تجسيد الهواجس والمشاعر عن طريق المادة ، ما نشاهده فى مسرحية أميديه ، حيث الجثة ، وقد أصبحت تكبر تبعا للمتوالية الهندسية ، جعلت المنزل يضيق بسكانه ، حتى الأثاث لم يسلم من دفع الجثة النامية ، وكما حدث فى الخراتيت أيضا، بدأت الجثة تفتن أميديه وزوجته ، بحيث أصبح من العسير عليهما أن يتخلصا منها ، فهذا (أميديه) يصرح بذلك :

---

(1) PRONKO L., Théâtre d'avant-garde, Dénoël, 1963.

{ سيبدو البيت بالنسبة لنا فراغا إذا ذهب ...لقد كان الشاهد الكتوم على ماضينا كله . }

والجمادات عند (يونسكو) لا تلعب لعبة التكاثر والنمو وحسب ، بل إنها أيضا تستخدم السرعة المذهلة فى بعض الأحيان التى لا تخلو من الرمز ، والناظر فى مسرحيات (يونسكو) ، يرى أن جميع هذه المسرحيات فيما عدا الملك يموت ، تنتهى بإيقاع سريع ، يزداد سرعة إلى درجة الهوس ، والجنون، فهذه العجوز فى مسرحية الكراسى تحضر الكراسى بصورة عادية فى بادئ الأمر ، ثم تأخذ فى السرعة ، التى تزداد شيئا فشيئا ، أشبه بالدوامة ، دوامة الفراغ ، كذلك تفعل (مادلين) مع الأطباق والفناجين فى ضحايا الواجب ، كما أن (شوبير) فى المسرحية نفسها يمضغ الخبز ويبتلعه " بسرعة تزداد شيئا فشيئا " فى حين أنّ جميع الشخوص الأخرى تحثه على المضغ والابتلاع ، كأنما أصابها نوع من الهوس والجنون ، جنون السرعة ، هذه السرعة الجهنمية هى أيضا التى تختم مسرحية المستقبل فى البيض ، فصياح الشخوص التى تهتف " بالإنتاج " وأصواتها التى تشبه نقنقة الطيور " كوت كوداك "يزداد سرعة وسط الحماسة العامة، حتى أن الجد الميت، أو بمعنى أصح صورته، تهتف داخل إطارها مطالبته " بالإنتاج " ! " الإنتاج " !

كذلك المشهد الأخير فى مسرحية العطش والجوع ، يطالعنا (جان) وهو فريسة نوع من الحمى ، حمى السرعة ، خلال قيامه بخدمة الرهبان أو زبانية الجحيم .

وأخيرا ، فإن الماديات فى المسرح المعاصر تمثل جزءا لا يتجزأ من الديكور الحقيقى، الجزء المتحرك من هذا الديكور ، كما أنها وثيقة الصلة بنص المسرحية ، وهى تحدثنا بلغة بليغة تتجاوز بلاغة الكلام الشفوى . ثم إن لغة هذه الجمادات لا تتبخر مع الكلام ، وإنما هى أبقى منه واخلد .

إن الجمادات تنبض بالحياة وتتحرك ، وهى تحمل من الدلالات والمعانى فى حد ذاتها ما يعجز النص عن التصريح به ، وزيادة فى تأثيرها ، فهى تتكاثر بصورة سرطانية مذهلة، كما أنها فى بعض الأحيان تتحرك فى إيقاع سريع ذى مغزى فى إطار المشاهد التى تتضمنها .

كنت أتحدث إليه ، كان ما يزال إنسانا ، وعلى حين فجأة وأمام عينّى شاهدت بشرته وهى تتيبس وتغلظ بشكل مخيف . قفازه وحذاؤه أصبحا مخالب ، ويداه أصبحتا قائمتين ، ونبت له قرن فى جبهته ؛ أصبح وحشا ، ينقض ويهجم فى ثورة وغضب ، ولم يعد يجيد ، بل لم يعد يستطيع الكلام .

(يونسكو ، الخراتيت)

لَشَدَّ ما ترتعد يداك وذراعاك . الرعدة لا تلبث أن تستولى شيئا فشيئا على جسدك كله ... أتراك ستشرعين فى رقصة من تلك الرقصات السحرية التى ترجع إلى العصور الأولى ؟ التى لا نملك أن نشاهدها دون أن نلقى حتفنا ؟ ... ثمة رعدة حيوانية تضطرب لها فتحتا أنفك ، وتتجوف لها وجنتاك ! وعيناك كأنهما ترجعان وتغوران فى ظلهما الهائل ! وصدرك يتنفّس فى قوة أكثر فأكثر ، فى سرعة أكثر فأكثر ! الرعدة تصعد من كاحليك حتى تحويك كلك ، ومن رسغيك حتى كتفيك . آه ! كم هى تمطّ صورتك مطاً وتبسطها بسطا ! إنك تطولين أشبه بساقٍ من الصلب وسط لهب من النار . عيناك تجويفان عميقان نورهما الثابت يسبينى ! فكاك اللذان يبُرز الظلُّ نفورهما تصطكّان فى فزع ورعب ، فى هوس وجنون ! أوه ! حبيبتاه إلام تتحولين هنا أمام عينىّ ؟

(جان تارديو ، المتراس)

الفصل السابع

التحلل والمسخ

فى هذا العصر الأعوج ، لم يعد شىء يسفر عن حقيقته أو يبين عن وجهه . ومن ذلك الفنون تخلت بالتدرج عن وسائل التعبير الخاصة بها وفقدت خصوصيّتها وهويّتها . كل فن تخلى عن تقانته لغيره من الفنون وانتحل من الفنون الأخرى وسائلها كلها أو بعضها : تخلٍّ وتنازلٌ من ناحية وسطوٌ واعتداءٌ من ناحية أخرى . تلك هى سمة العصر الذى نعيش فيه ، من يحافظ فيه على أصالته " كالقابض على الجمر " . الشعر طغى عليه النثر ، والرواية طغى عليها الشعر ، والدراما طغت عليها الرواية بحيث إن الفنون المختلفة أصبحت " وحوشا هجينة " من فرط ما داخلها من غريب .

وإذا كانت طبيعة الأشياء تقضى بأن تكون لغة الأدب أو وسيلته فى التعبير هى الكلمة المنطوقة ، وأن تكون لغة الموسيقى هى الأصوات والأنغام، ولغة التصوير هى الخطوط والألوان ، فإن لغة المسرح الأساسية شىء آخر غير الكلمة المنطوقة . إن وسائل التعبير المسرحية ينبغى أن تنبع من طبيعة هذا الفن التى جعلته فناً مستقلا يختلف عن فنون الكتابة من رواية وقصة وقصيدة شعرية . صحيح أن الكلمة ما تزال تحتل مكانه فوق منصة التمثيل ، لكنها ليست الكلمة التقليدية وإنما هى الكلمة المسرحية أو الكلمة المتحركة .

إن وسائل التعبير المسرحية هى فى المقام الأول هى الحركة والإيماء والديكورات المختلفة من جمادية وصوتية وضوئية والتجسيم والرمز . ومن هذه الوسائل أيضا عملية المسخ أو التحول .

والمقصود بالمسخ أو التحول هو تحول الإنسان من حال إلى حال ، كأن يتحول من الصحة إلى العجز أو من النشاط إلى القعود أو أن يصاب بالعمى أو تبتر بعض أعضائه . وهناك المسخ الكامل وفيه يتحول المخلوق من طبيعة إلى طبيعة أخرى كأن يتحول الإنسان إلى حيوان أو إلى شجرة أو العكس . وأعتقد أنه لا حاجة إلى الإشارة إلى مدى ما يمكن لهذه الوسيلة التعبيرية أن تمارسه من تأثير على المتفرج الذى يرى فى بعض الأحيان هذه العملية تتم تحت بصره وسمعه .

فى مسرحياته التجريبية يغتنم " جان تارديو " أسلوب المسخ ، ففى مسرحية المتراس تستحيل فتاة الأحلام الجميلة إلى صورة للموت بل الموت نفسه . وفى مسرحية أخرى له بعنوان أشجار ورجال كل شخص فى المسرحية نشاهده رجلا تارة وشجرة تارة أخرى . فالمسرحية كلها تقوم على سلسلة من المسخ .

وبالمثل يفعل آرابال فى بعض مسرحياته حينما يستعمل أسلوب المسخ فى تغيير الديكورات .

أما " جان جينيه " فإنه يعتبر هذه اللغة الدرامية المبدأ الأساسى الذى يقوم عليه فن المسرح فى مسرحية له بعنوان الساتر أو البارافان تتحول ليلى إلى كلب . وفى مسرحية الزنوج يقوم الممثلون السود بأداء دور الغابة بتقليد أصوات الحيوانات والطيور وحفيف الأشجار وهزيم الريح .

إن شخوص بيكيت من الصعاليك والمتشردين ، وهم فى غمرة وحدتهم وعزلتهم وانتظارهم العقيم ، يشعرون بالحرمان من كل عون وعطف ، وكأنهم من المغضوب عليهم ، نرى الواحد منهم معتكفا فى حجرته الضيقة المنعزلة عن الناس وعن العالم ، مثل (كلاف) و (هام) ووالديه (ناغ) و (نيل) فى مسرحية نهاية اللعبة ، أو حبيس برج ناءٍ على مشارف العالم الآخر مثل (جو) فى مسرحية قل يا جو ، أو ساقطا مترديا فى حفرة فى صحراء متكلسة مثل (وينّى) فى مسرحية يالها من أيام سعيدة .

ولا شك أن مثل هذا النمط من الحياة من شأنه أن يعجّل بتدهور صحتهم وفساد طبيعتهم وتحولهم من سيئ إلى أسوأ ، إننا نرى الواحد منهم بين الحياة والموت ،

يهذى مع نفسه فى حال من البؤس والانحطاط المادى والمعنوى ، بحيث لا نكاد نميزه عن الحيوان الأعجم ، وهم بين أصم لا يسمع وكفيف لا يرى أو مشوّه مبتور الأطراف أو قعيد لا يتحرك .

والحقيقة أن ظاهرة العجز والعاهات واضحة فى أعمال (بيكيت) الروائية والمسرحية سواء بسواء ، وإذا قصرنا بحثنا على المسرح ، وجدنا أنه لا تخلو مسرحية من حالة أو أكثر ، فهذه فى انتظار غودو تعرض لنا (فلاديمير) الذى يشكو من المثانة، ثم (بوتسو) الكفيف ، ثم (لاكى) الأخرس .

أما نهاية اللعبة فبطلاها (هام) سجين محابس ثلاثة ، فبالإضافة إلى الزنزانة التى يعيش فيها ، فهو مكفوف البصر ، ومصاب بالشلل ، ثم (كلاف) الذى يترنح فى مشيته المتصلبة ، كما أنه لا يستطيع الجلوس .

كذلك فالمسرحية ذاتها تضم عاجزين آخرين ، هما والدا (هام) القعيدين ، اللذين لا يفارقان وعاءى القمامة .

وإذا انتقلنا إلى مسرحية يالها من أيام سعيدة ، طالعنا (ويللى) الزوج القعيد الذى لا يتحرك إلا زحفا ، ثم زوجته حبيسة الحفرة ، رمزا لعجزها الكامل عن الحركة ، أما بطل الشرط الأخير فهو كما نعرف ضعيف البصر ، ضعيف السمع ، ثقيل الحركة ، ممسوخ الصوت .

قصارى القول ، نحن أمام متحف من العاهات التى تصيب شخوصا ، هى فى الحقيقة حثالة شخوص فى طريقها إلى التحلل والفناء .

ولا ننسى السيدة (رونى) وزوجها ، بطلى كل الذين يسقطون ، فهما مثالان آخران واضحا العجز والمسخ . فالمرأة من فرط ثقلها وكبرها لا تنتقل من مكان إلى آخر إلا بشق الأنفس . أما الزوج فهو مكفوف متهالك ، مريض بالقلب ، لا يقوى على الكلام أثناء السير. فالشيخوخة عند (بيكيت) سبب آخر من أسباب العجز البشرى عند شخوصه . لذلك فجميع هذه الشخوص متقدمة فى السن ، باستثناء الطفل رسول

(غودو) فى مسرحية فى انتظار غودو ، إن الطفولة أو الشباب لا وجود لهما فى هذا المسرح الذى يصور تدهور الإنسان وانحطاطه المعنوى والجسدى .

ويحلو لـ (بيكيت) أن يبرز شقاء الإنسان وعذابه بسبب شيخوخته ، فيصوره معزولا مرفوضا من المجتمع مغضوبا عليه .

فهذا (هام) وكأنه يتحدث بلسان الكاتب يشعر بالمتعة وهو يذكر(كلاف) بألوان الشقاء وصنوف العذاب التى تنتظره فى شيخوخته . ومن ناحية أخرى ، فإن (بيكيت) يصور لنا هذه الشيخوخة وكأنها نوع من التحلل، أو الفناء البطىء الذى يصيب الإنسان فيطويه ويقضى عليه .

مثل ذلك (وينّى) التى نشاهدها مدفونة فى الرمال على مشارف الموت، كذلك فإن العلاقة واضحة بين الانهيار الجسدى والانحطاط المعنوى ولا أبلغ فى هذا الصدد من خطبة (لاكى) التى تشير إلى العلاقة بين هباء الرمال وتفاهتها ، وبين تهافت العلم وتهالك العلماء .

ومن أمثلة هذه العلاقة أيضا ضعف الملكات العقلية عند (كراب) وذاكرته بالذات ، وعجز السيد (رونى) عن حصر عدد درجات السلم الذى يصعده وينزله كل يوم .

ولعلّ هذا يقودنا إلى ظاهرة أعم وأشمل ، وهى ظاهرة التشكك وعدم الثقة التى تطبع كل حقيقة فى مسرح (بيكيت) ، فلا شىء مؤكد على الإطلاق وقد حاولت أن أحصى المفردات والعبارات التى تدور حول معنى التشكك والتردد فى مسرح (بيكيت) ، ثم عدلت عن ذلك بسبب كثرتها ، والذى يهمنا فى هذه الظاهرة فى مجال داستنا ، هو علاقتها الوطيدة بضعف الإنسان وتدهوره فهو لم يعد واثقا لا من الزمان ، ولا من المكان .

فهذا (كراب) يحتاج إلى مسجل صوتى ليذكره بالماضى ، إذ لا يستطيع أن يعتمد على قوة الذاكرة .

كل ذلك يؤكد لنا أن شخوص بيكيت تعيش وكأنها فى مرحلة ما قبل الموت أو لعلّها تقضى عقوبة المطهر على شاكلة شخوص (دانتى) فى الملهاة الإلهية التى

تأثر بها (بيكيت) أيّما تأثر أو نستطيع أن نقول أنها جميعا فى حالة احتضار ، ومن علامات ذلك الأوضاع الرمزية التى تتخذها بعض هذه الشخوص ، من ذلك جلسة (استراغون) المفضلة فى مسرحية فى انتظار غودو ، حيث يجلس القرفصاء ورأسه بين ساقيه ، متخذا هيئة (بيلاكوا) أحد شخوص (دانتى) فى الملهاة الإلهية وهى الهيئة الوحيدة التى تتفق وتعترف بالنهاية الحتمية والسكون المطبق المطلق الذى ينتظر الأحياء [1].

وإذا كنّا فى مسرح (بيكيت) نشاهد الشخوص ، وقد أصيبت فعلا بالتدهور والانحطاط حتى قبل رفع الستار ، ففى مسرح (يونسكو) ، نشاهد بأعيننا هذا التدهور وهو يتم تحت أبصارنا وأسماعنا . إن هذا الشكل الفنى أو الوسيلة الفنية للتعبير غير الكلامى ، لهى أكمل وأبلغ عند (يونسكو) ، فالأمر ليس مجرد تدهور من حال سيئة إلى حال أسوأ ، وإنما نحن بصدد مسخ كامل أو تحول شامل من طبيعة إلى طبيعة أخرى .

وإذا بدأنا ببدايات (يونسكو) وجدنا فى المغنية الصلعاء السيد (سميث) وزوجته يفقدان شخصيتهما ، ويتحولان إلى زوجين آخرين فى آخر المسرحية ، فإذا كانت الألفاظ يحل بعضها محل بعض ، لأنها أصبحت لا تحمل معنى محددا أو أصبحت خالية من كل معنى ، فلماذا لا ينطبق ذلك أيضا على الشخوص فهى مصدر الكلام ! .

وقد يطرأ التغيير على الطباع والأخلاق كما فى الدرس ، حيث يريد الكاتب أن يقول إن مهنة الإنسان يمكن أن تشكل طباعه وأخلاقه ، فهذا المدرس يبدأ وديعا دمث الأخلاق، خجولا فى مطلع المسرحية ، ثم شيئًا فشيئا يسيطر على الطالبة ويستبد بها ، ويتسلط عليها، ويتحول إلى مصاص دماء .

---

(1) Cf. IBRAHIM H., Beckettland, L'Enfer ici et maintenant, Les Livres de France, Le Caire, 1986.

وفى ضحايا الواجب ، تتبدل الشخوص تحت بصرنا وسمعنا ، فالمخبر لا يتردد عن فعل شىء فى سبيل تحقيق هدفه والوصول إلى بغيته ، حتى إنه ليتخلى عن آدميته ، ويضطر (شوبير) إلى ابتلاع كميات كبيرة من الخبز لسد الثغرات فى تفكيره ، ومعرفة الشخص المطلوب والوصول إليه ، فبعد أن كان المحقق فى مطلع المسرحية يتردد خجلا، ويضطرب حياء ، وهو يتحدث إلى (مادلين) ، إذا به يستحيل شخصا آخر ، جافا ، غليظ الطباع يستبد بالآخرين ، فهو يخاطب (مادلين) بكل قحة وبذاءة ، بل يصبح عاشقا لها ، ثم يصبح أبًا لـ (شوبير) الذى يتحول بدوره إلى طفل صغير ، ثم شاب مراهق .

يضاف إلى هذا المسخ الذى يصيب الشخوص ، تحول فى طريقة الكلام وفى طبقات الصوت .

فهذه (مادلين تعود إلى المخبر المحقق ، وقد غيرت من مشيتها ، ومن صوتها ، وتخلصت من ثوبها القديم ، وارتدت ثوبا مكشوفا ، لقد أصبحت امرأة أخرى ، كذلك فقد تغير صوتها فأصبح رقيقا ناعما (١).

ثم هى فى المشهد الثانى ، تعود إلى صوتها الأول ، قبل أن تتحول من جديد إلى امرأة عجوز ، أما (شوبير) زوجها فإنه يمرّ أيضا بمثل هذه التحولات التى تشير إليها وتحددها الإشارات المسرحية فى ثنايا النص :

{ يولّى (شوبير) ظهره للجمهور ، ويتناول (مادلين) من يدها . وبصوت عجوز ، متظاهرين بالجرى ، يغنيان معا ، بصوت متكسر يتخلله النشيج والنحيب .}(٢)

وفى مسرحية أخرى هى الخراتيت ، يتبع (يونسكو) الأسلوب نفسه ، حينما يتحول (جان) إلى خرتيت يفاجئ (بيرانجيه) :

---

(1) IONESCO E., Victimes du devoir, théâtre I, Gallimard, 1954.
(2) Id., Ibid.

{ بيرانجيه يتوقف ، لأن (جان) ظهر بصورة مرعبة ، فقد أصبح أخضر تماما، ونتوء جبهته تحول إلى ما يشبه قرن الخرتيت .}(١)

إن المسخ فى مسرحية الخراتيت ، كما هو فى مسرحيات أخرى ، يشير إلى أن الإنسان فقد آدميته ، وفقد حريته ، حرية التصرف ، وحرية الرأى كما يحدث فى النظم الجماعية . إن هذه المسرحية كما هى الحال فى معظم مسرحيات (يونسكو) تشير إلى أن طغيان المادة الصماء ما هو إلا صورة من صور التحول المادى لها العالم الذى يسحقنا ويقضى على آدميتنا وروحانيتنا .

ولا يفوتنا أن نشير إلى براعة الإخراج المسرحى فى الخراتيت التى تحتم استخدام قطع ديكور (إكسسوار) وحيلاً لتجسيد المسخ أمام أعيننا ؛ فتعويضا أو تجنبا لظهور الخراتيت على منصة التمثيل ، استخدم المخرج بعض الأصوات (ضجيج وخوار) ، والغبار الذى يدل على مرورها ، إضافة إلى حركات وإيماءات بعض الناس ، ولتنفيذ المشهد الذى يتحول فيه (جان) إلى خرتيت ، توصل (يونسكو) إلى فكرة الحمام الملحق بالحجرة ، يدخله (جان) ويخرج منه فى كل مرة ، وقد تغير فيه شىء ما ، هذا بالإضافة إلى فكرة الصباغة ووضع القرن .

وتأتى مسرحية اللوحة ، لتعرض لنا فنونا كثيرة من المسخ والتحول . فالرجل الضخم المخيف ، يتحول إلى طفل صغير يرتعد خوف ، ثم ، وبطلقة من المسدس ، يحول الساحرة الشمطاء إلى ملكة جميلة فى مقتبل الشباب ، ثم بطلقة أخرى من المسدس ، يحول جارة قبيحة إلى أميرة فاتنة ، أما الطلقة الثالثة فتحول الرسام إلى أمير والمكتب إلى قصر (٢).

أما فى مسرحية جاك أو الامتثال ، فيتم المسخ فى الصوت ، وعن طريق الحركية ، حيث يتحول (جاك) فى مشهد الإغراء إلى جواد يصهل ويركض .

---

(1) Id. Rhinocéros, théâtre III, Gallimard, 1963.
(2) ABASTADO C., op cit.

وفى قاتل بلا كراء ، يتحول المهندس المعمارى فى المدينة المنيرة إلى مفتش شرطة، وفى الفصل الثانى تتحول معظم الشخوص (البوابة ، والجار والسائق ، والمعلم) إلى بهلوانات وقاراقوزات ، فيكمل المسخ بتحول كامل فى طريقة الكلام .

كما يصيب المسخ الرهبان فى نهاية مسرحية العطش والجوع ، فيصبحون زبانية من زبانية الجحيم .

وفى مسرحية أخرى ، نشاهد تغير الديكور إشارة إلى التحول الذى يطرأ على المنظر ، من ذلك الإشارات العديدة فى السائر فى الهواء ، إلى تغير المنظر :

{ تختفى الشجرة مرة أخرى ، ويظهر العمود مرة أخرى .}(1)

على شاكلة (بيكيت) و (يونسكو) ، يغتنم (جان تارديو) أسلوب المسخ أيضا فى مسرحياته التجريبية . ففى مسرحية أشجار ورجال ، كل شخص نشاهده رجلا تارة ، وشجرة تارة أخرى . فالمسرحية كلها تقوم على سلسلة من المسخ ، تتحول فيها الشخوص من حالة لأخرى ، ويجدر الإشارة إلى تأثيرات الإضاءة والإظلام التى تمثل الوسيلة المسرحية الجوهرية من بين الوسائل المستعملة فى هذه المسرحية ، وهى بمثابة لغة درامية مبتكرة .

وبالمثل يفعل (آرابال) فى بعض مسرحياته ، حيث يستعمل أسلوب المسخ فى تغيير الديكور .

وفى هذا الصدد ، لا يسعنا إلا أن نذكر حالتين من المسخ فى المسرح (جان جينيه) الذى يعتبر هذه اللغة الدرامية المبدأ الأساسى الذى يقوم عليه فن المسرح ، أولى هاتين الحالتين حينما تتحول ليلى فى الساتر إلى كلب . والثانية فى الزنوج حيث يقوم الممثلون السود بأداء دور الغابة بتقليد أصوات الحيوانات والطيور وحفيف الأشجار.

---

(1) IONESCO E. Le Piéton de l'air, théâtre III, 1963.

وفى مسرحية " مكبت " ليونسكو نشاهد عملية مسخ وتحول من حال إلى حال ، بل هما عمليتان معًا . والمسخ فى هذه المسرحية يتم عن طريق السحر الذى تمارسه الساحرتان العجوزتان أو الليدى دنكان ووصيفتها . فالساحرتان تتحولان إلى الليدى دنكان ووصيفتها ، هذا فى منتصف المسرحية .أما فى أواخر المسرحية فنشاهد العكس أى تحول الليدى دنكان والوصيفة إلى الساحرتين .

ومن الجدير بالذكر فى هذا الصدد أن هاتين العمليتين تتمان تحت سمع الجمهور وبصره .

فى المرة الأولى تظهر الساحرتان لمكبت ويحاول مكبت أن يتعرف حقيقتهما ويهددهما بسيفه . وأمام هذا التهديد تكشف المرأتان عن حقيقتهما :

{ مكبت (شاهرا سيفه) : للمرة الأخيرة ، آمركما بأن تقولا لى من تكونان ، وإلا قطعت رأسيكما .

الساحرة الثانية : لا داعى لذلك .

الساحرة الأولى : ستعرف ما تريد ؛ يا مكبت .

الساحرة الثانية : أغمد سيفك (مكبت يفعل) والآن انظر جيدا يا مكبت .

انظر جيدا : افتح عينيك ، افتح أذنيك .

وهنا تشرع الساحرة الثانية فى الدوران حول الساحرة الأولى تنفيذا لعملية المسخ أو السحر . تدور الساحرة عدة مرات قفزا ثم يتحول القفز إلى رقص بديع كلما اقتربنا من نهاية العملية . وفيما هى تدور وترقص تترنم الساحرة الثانية بعبارات أو تعاويذ باللغة اللاتينية ثم تقبض على عصا الساحرة الأولى وتلقى بها بعيدا .

حينئذ يبدأ تأثير السحر فنرى الساحرة الأولى التى كانت مقوسة الظهر تنتصب واقفة . وتستمر الساحرة الثانية فى دورانها وتستخدم عصاها كأنها عصا سحرية ، فتمس بها الساحرة الأولى عدة مرات وفى كل مرة يحدث تحول ما .

كل ذلك يجرى بطبيعة الحال بمصاحبة الموسيقى الارتجاجيه التى تلائم جو السحر والمسخ .

ثم تعاود الساحرة الثانية مس الأولى بالعصا فيسقط معطفها القديم . ثم تمسها مرة أخرى فيسقط معطف آخر . وهنا تنتصب الساحرة الثانية واقفة هى الأخرى . وتواصل دورانها حول الأولى وتنزع عنها عويناتها ثم تنزع الشال القديم الذى كان عليها فإذا بثوب جميل مطعم بالذهب والأحجار الكريمة. وعلى أنغام الموسيقى تنزع الساحرة الثانية عن الأولى ذقنها المدبب المزيف وشعرها الرمادى .

ولا تنفك الساحرة الثانية فى أثناء ذلك عن الترنم بألفاظ لاتينية يشاركها فيها أحيانا مكبث الذى يقبع مبهورا مذعورا فى أحد الأركان .

وأخيرا تنزع الساحرة الثانية عن الأولى بقية قناعها ثم تضع فى يدها صولجانا وعلى رأسها تاجا فتبدو الساحرة الأولى آية فى الجمال والفتنة وإذا بها تصبح الليدى دنكان . وإذا بالساحرة لثانية تصبح وصيفتها الشابة الجميلة .

أما عملية المسخ الثانية فى هذه المسرحية فقد وقعت حينما تقمصت إحدى الساحرتين ملامح وجه الليدى دنكان وتفاصيل جسدها ونبرات صوتها وتزوجت من مكبت على أنها خطيبته الليدى دنكان . وما إن ينتهى العرس حتى تعود الساحرة أو الليدى دنكان إلى حجرتها حيث تنتظرها الوصيفة . وتنتهزان فرصة نوم مكبث الذى أسرف فى الشرب ، لكى تعود الليدى إلى طبيعتها الأولى ، طبيعة الساحرة ، وتلوذان بالفرار . وتشرع الليدى مكبث أو الليدى دنكان أو الساحرة الأولى ، فكلها مسميات لشخصية واحدة ، فى التخلص من جميع الإكسسوارات الخاصة بشخصية العروس :

فتنزع التاج وتلقى به ، وتنزع قلادة الصليب التى كانت فوق صدرها :

{ هذا الصليب الذى كان يلهبنى بناره . لقد أصابنى بجرح فى صدرى ، ولكننى ملأته بالسحر الضار . }

وتقوم الوصيفة فى هذه الأثناء بإخراج خرق الساحرتين القديمة من إحدى الحقائب وارتدائها . وتستأنف الساحرة الأولى نزع كل ما يربطها بشخصية الليدى مكبث العروس:

**{ خلصـينى من هذا الثوب الأبيض رمـز البكارة والعفـة المزرية .
انزعيه بسرعة، فـهو أيضـا يكوينى بناره . وإننى لأبصق خبز القربان
الذى توقف لحسن الحظ فى حلقى ! كان شوكة وحجرة ! }**

ثم تبـدأ فى ارتداء أسـمـال السـاحـرة من خـرق وهـلاهيل قـذرة وثوب ملىء بالقـمل ومـئـزر مـغطّى بالقىء القـذر وحذاء مـوحّل . وتسـتـرد شـعـرها الرمـادى القذر وذقنـها وأنفها المدبب والعصا المطعمة بالحديد والمسممة فى طرفها .

وبعد أن تم للساحرتين ما أرادتا ، تمتطيان الحقيبة على أنها طائرة وتنطلقان إلى كبير السحرة ليكلفهما بمهمة أخرى .

الألفـــاظ ، بعــد أن خلت من قــوتهـا وخــوت من سـحرها تخلت عن دورها للأشياء والجمادات . نباتات فطر لا حصر لها تنبت فى بيت (أميديــه) وزوجته (مادلين) ، وجثة تنمو بمعدل المتوالية الهندسية وتدفع أفـراد الأسـرة إلى ركن من أركـان البـيت ، ومـئـات الأطباق والفناجين تقدم فيها القهوة لثلاثة شخوص فى ضحايا الواجب . وفى المستـأجر الجديد ، تسد قطع الأثاث الطريق على السلم ، وتملأ منصـة المسـرح ، وتحاصـر المستـأجر وتدفنه تحتـها . وفى مسرحية الكراســى ، عشرات الكراسى عليـها رواد وهمـــيون لا يظهرون للعيان تشغل المنصة بأسرها . وفى مسرحية جاك ، تنبت ثلاثة أنوف للفتاة . فحينما تُستهلك الكلمة فذلك دليل على أن الروح قد استهلكت .

(يونسكو ، المذكرات ، والمذكرات الضد)

الفصل الثامن

التجسيم

قلنا إن المسرح الحديث يخاطب العقل عن طريق الحواس ، ويتجلّى استعمال الوسائل الحسية هذا فيما أطلق عليه (أنتونان أرتو) " التجسيم " أو تحويل المعانى المجردة والمعنويات إلى أشياء وجمادات (رموز سمعية وبصرية) تفسر فى بعض الأحيان معنى العمل المسرحى .

وهذه اللغة الجديدة تستهدف تنبيه المتفرج إلى الرسالة باستثارته عن طريق تأثيرها القوى على حواسه ، فبينما الاتصال فى المسرح التقليدى يتم على مستوى لغة الكلام ، تكون الأولوية فى المسرح المعاصر للحواس المادية على التصور والتخيل . إذن فالاتصال حسى بين المتفرج والعمل المسرحى ، وبالتالى فهو اتصال مسرحى توعى أى يتفق مع طبيعة الفن المسرحى ويوافق أصوله [1].

ولقد تخصص (يونسكو) فى هذا النوع من اللغة الدرامية أو المجاز المسرحى .

ففى مسرحية الكراسى يرمز خلو المقاعد إلى الفراغ الروحى ، وهو مفهوم مجرد استطاع (يونسكو) أن يحوله مادة محسوسة ، كما أن تحول الشخوص الآدمية فى الخراتيت إلى حيوانات ضارية ، يشير إلى النازية كما يشير إلى أى استعباد جماعى أو إلى ضياع القيم الإنسانية ، ولكى يعبر (يونسكو) عن سعادة (بيرانجيه) أو طيرانه من الفرحة كما نقول ، يجعله يطير فعلا فى الهواء فى مسرحية السائر فى الهواء .

---

(1) JACQUART E., Le théâtre de dérision, Gallimard, 1964.

أما (جان) فى العطش والجوع ، فلكى يبرهن على أن من الممكن أن ينتزع الإنسان الحب من قلبه ، نراه ينتزع من قلبه فعلا غصن نسرين طويلاً فى حركة استعراضية . وحينما يهبط الوحى على (شوبير) فى ضحايا الواجب نراه يصعد فوق منضدة تعبيرا عن الارتقاء والسمو . وحينما يتأزم الموقف بين (أميديه) وزوجته ، وتفسد العلاقة ، نرى نباتات فطر كثيرة تنبت على جدران البيت . كما أن جثة القتيل مجهول الهوية تكبر بشكل مخيف تعبيرا عن خطأ غير معروف ، أو ذكرى خطيئة قديمة، أو حب مات ، وتضيّق الجثة عليهما الخناق ، وتجعل حياتهما جحيما لا يطاق (١).

كذلك برع (يونسكو) فى تجسيد الطمأنينة والراحة النفسية فعبر عنها فى مواقف كثيرة من مسرحياته بالحديقة بوصفها رمزًا لجنة عدن بأشجارها وأزهارها وطيورها ، فهذا (شوبير) فى ضحايا الواجب يعبر عن هذه الأحاسيس :

{ أسمع خرير ماء ، وأجنحة طير تحف بوجهى ، وعشب أخضر يرتفع حتى خاصرتى (...) والشمس تتلألأ بين الأشجار . نور سماوى أزرق .}(٢)

حتى العجوزين فى الكراسى ، حينما يتذكران لحظات سعادتهما فى الماضى السحيق يقرنانها بالحديقة ، وكذلك (أميديه) فى ضحايا الواجب يرى السعادة فى إطار واد أخضر، تنبت فيه الزهور ، ويسمع فيه خرير الماء .

والمدينة المنيرة فى قاتل بلا كراء هى فى نظر (بيرانجيه) تتميز بعشب وأزهار فى روضة غناء . وللإشارة إلى حالة النشوة والحبور ، يتحول المنظر فى المسرحية القصيرة تعلّم المشى ، إلى حديقة مضيئة . وبالمثل فإن الكلأ الأخضر والعشب النضير الذى يكسو التل المطل على الوادى ، هو الجو الذى يطير فيه السائر فى الهواء (٣).

(1) BENMUSSA S., Les ensevelis dans le théâtre d'Ionesco, dans Ahiers de Renaud-Barrault No 22/23, mai 1958, Paris.
(2) IONESCO E., Victimes du devoir, théâtre I, Gallimad,
(3) Id., Le Piéton de l'air, théâtre III, Gallimard, 1963. 1954.

وفى العطش والجوع ، يتذكر (جان) صورة مماثلة تمثل الفردوس المفقود .

{ كلأ كثير ، وأشجار مزهرة ، وسماء شديدة الزرقة ، ونور يتلألأ .}[1]

كذلك يعبر (يونسكو) عن سعادة شخوصه بأسلوب آخر من أساليب التعبير المسرحى، وهو الغناء فى الكراسى ، وفى أميديه و العطش والجوع ، حتى الحجارة تغنى فى ألعاب الموت .

أما (بيكيت) فهو لا يقل عن (يونسكو) فى استخدام " التجسيم " لتصوير عالمه اللامعقول ، الذى يأوى شخوصه البائسة التى تبحث عن قيمة إيجابية فى هذا العالم ، فينتظرون (غودو) الغائب . وكما أسلفنا يرمز (بيكيت) فى هذه المسرحية إلى شقاء الإنسان عن طريق تجسيد مادى كمرض المثانة عند أحد الشخوص ، وضيق الحذاء بالنسبة لشخص آخر ، كما أن العبودية مجسمة فى السوط الذى يلوح به (بوتسو) للخادم (لاكى) الذى يسحبه بحبل حول عنقه كالحيوان الأعجم [2].

كذلك فإن الألوان الكامدة فى نهاية اللعبة ، وصعوبة الحركة بالنسبة للشخوص طوال المسرحية ترمز إلى المعنى العام للمسرحية .

ومن ناحية أخرى فإن التكرار المملّ الذى يوحى بالعبث يتجلى فى الحركات التى يؤديها البطل فى فصل بلا كلام رقم واحد ، حيث تهبط عليه من السماء بعض وسائل الراحة والمتعة فى شكل شجرة ودورق وماء ، ما إن يحاول استغلالها حتى تبتعد عنه ، فيحاول فى غمرة يأسه أن يشنق نفسه فلا يستطيع أيضا ، وهنا يكف عن أية محاولة .

أما فصل بلا كلام رقم اثنين ، فيشير إلى أن نهاية مطاف الإنسان أيا كان هى الموت ، ويلخص (بيكيت) حياة الإنسان فى صورة مادية تتمثل فى المهماز الذى يشك الإنسان الأول داخل الخرج ، فيخرج ويؤدى نشاطاته اليومية فى حماسة وبإيقاع

(1) Id., La Soif et la faim, théâtre IV, Gallimard, 1966.

(2) PRONKO C., Samuel Beckett, dans théâtre d'avat-garde, Dénoël, 1963.

سريع ، ثم يعود إلى خرجه ، ثم يخرج المهماز ويشك الآخر فيخرج من خرجه ، ويؤدى نشاطات يومه ، ولكن بإيقاع بطىء ، ثم يعود إلى خرجه ، وإذا كان الخرج يمثل تابوت الموتى أو القبر فهو قد يشير أيضا إلى بطن الأم أو البيت الذى يأوى إليه الإنسان .

أما فى الشريط الأخير ، فيصور (بيكيت) ضعف الذاكرة عند (كراب) بمحاولاته المتكررة اللجوء إلى المسجّل الصوتى الذى يردد عليه ذكريات ثلاثين عاما مضت . كذلك، تعبيرا عن أنه لم يعد هناك ما يقال ، جعل (بيكيت) بطله يتجمد فى جلسته ، وينظر أمامه إلى لا شىء ، فى حين يستمر الشريط فى الدوران دون أن يقول شيئا (١).

ولكى يصور لنا (بيكيت) فناء الإنسان البطىء وترديه فى الهاوية السحيقة ، يطالعنا فى مسرحية يالها من أيام سعيدة ، بسيدة تغطيها الرمال حتى منتصفها فى الفصل الأول ، ثم حتى رقبتها فى الفصل الثانى . إن الإنسان ليس سوى لسان وفم يتكلم، وهذا فعلا ما يجسمه (بيكيت) فى هذه المسرحية ، فالبطلة التى لا يظهر منها إلا الرأس لا تملك إلا الكلام .

إن هذا التجسيم أو هذا التصوير المادى للمعانى المجردة ، يضع المسرح فى إطاره الطبيعى المادى الملموس ، ويركز على الصور المادية الواضحة ، كما أنه من ناحية أخرى ينأى بالمسرح من التردى فى اللغو الكلامى أو الثرثرة اللفظية التى تعتبر دخيلة على الفن المسرحى .

وعلى شاكلة (بيكيت) و (يونسكو) ، لا يتردد (آداموف) أيضا فى استغلال هذه اللغة المسرحية ، فعلى سبيل المثال فى المناورة الكبرى والمناورة الصغرى ، نجد أن القدر الغامض الذى يستبد بالجلاد والضحية فى الوقت ذاته يتجسد فى الأصوات التى تصدر من المذياع وفى الصفارات التى تطلقها بعض الأجهزة ، فلا يملكان أمامها إلا السمع والطاعة ، وفى المسرحية ذاتها يعبر (آداموف) أيضا عن فكرة الفناء المتدرج ، فيصور لنا البطل الأجدع وهو يفقد كل حين عضواً من أعضاء جسمه .

---

(١) المرجع السابق .

{ إن الفناء مـجسم أمـام أعيننا بأسلوب بصـرى عن طريق فـقده (الأجـدع) لأعضـائه الواحـد تلـو الآخر ، حتى يصبح جسمـا بلا أعضاء فوق كرسى متحرك .}[1]

كذلك يلجأ (آداموف) إلى هذا التجسيم فى مسرحيتين أخريين بعنوان اتجاه المسيرة ، و الجميع ضد الجميع ، حيث تغلب العناصر البصرية الرمزية فى الذهاب والإياب المحموم الذى يستولى على (هنرى) فى المسرحية الأولى ، وفى العرج الذى يصيب اللاجئين وحبسهم الذى يوحى بالعزل والوحدة فى المسرحية الثانية .

وبالمثل أيضا فى مسرحية الغزو ، تتجسد لنا الفوضى التى تستولى على البطل من ناحية ، وعلى المجتمع من ناحية أخرى فى صورة الحجرة المليئة بالأوراق المبعثرة التى يصعب قراءتها وحل رموزها .

أما فى كرة الطاولة ، فإن (آداموف) يجعل من جهاز البلياردو الكهربائى الذى يشغف به الناس كافة ، رمزا للفكرة الواحدة المسيطرة التى تستولى على العقول .

{ هذا الجهاز (البليـاردو الكهربائى) يمكن أن يرمز إلى النظم الجمـاعيـة والصـفقات الكبرى ، كمـا يمكن أيضـا أن يرمـز إلى المذاهب السياسية . }[2]

إن (آداموف) يرى أن منصة التمثيل إنما هى مجال فضاء يطلب الامتلاء . وهو فى ذلك يذهب إلى أبعد مما ذهب إليه (بيكيت) و (يونسكو)، فقد جعله ذلك يهمل العناصر المسرحية الأخرى اللازمة ، كالحوار ، فقصر المسرح على العناصر البصرية وحدها .

أما (جان جينيه) ، فإنه يستعمل هذا الأسلوب أيضا ، ولكن بطريقته الخاصة ، فمسرحية الخادمات ، تجسد لنا البغض الذى تشعر به الخادمتان نحو سـيدتهما ،

---

(١) المرجع السابق .

(2) ESSLIN M., Le théâtre se l'asbsurde, Buchet/Chastel, Paris, 1973.

كما أننا فى الشرفة نشاهد بأعيننا الشخوص وهى تتقمص شخوصا أخرى لتحقق أحلامها فى الواقع ، فهذا يؤدى دور المطران ، والثانى دور القاضى ، والثالث دور القائد . ثم تأتى الملابس التى يرتديها كل شخص لتؤكد العناصر البصرية وتبالغ فيها .

وهكذا ، فإن منصة التمثيل فى المسرح ، ما هى إلا مجال فضاء يطلب الامتلاء ، الامتلاء المادى بمعناه الحرفى ، وليس المسرح فن الكلام وإنما هو فن العرض ، وإذا كان المسرح التقليدى يعبر بالطرق التقليدية (العناصر اللغوية والبلاغة الأسلوبية) فإن المسرح الحديث يحاول أن يجسد المعانى ، ويجسم المفاهيم فى ماديات بصرية منظورة ، وجمادات حسية ملموسة .

ومن أبرع مشاهد التجسيد فى المسرح المعاصر ما تضمنته خاتمة مسرحية المتراس لصاحبها " جان تارديو " . هذا المشهد الذى لا يراه المتفرج بل ينقله " الزبون " الذى ينظر من ثقب الباب أو المتراس ليرى فتاة أحلامه وهى تنزع لباسها قطعة قطعة ثم تنزع أعضاءها عضوا عضوا لتجسد لنا فى النهاية صورة حيّة للموت . ولا يفوتنا التنويه بذلك الوصف الرائع الدقيق الذى يقدمه لنا (تارديو) على لسان " الزبون " العاشق الذى

ما إن تدق الساعة معلنة السادسة وهو الموعد المضروب للقاء ، حتى ينهض الرجل فريسة إثارة بالغة بحيث يصعب عليه السيطرة عليها . يفرك عينيه ويبذل جهدا خارقا ويقترب من الباب ويميل وينظر من الثقب . وطوال الفترة التى سيستغرقها حديثة سينظر ويعلق على ما يرى ، تارة يميل حتى مستوى المتراس ، وتارة ينتصب لكى يتحدث فى مواجهة الجمهور :

{ أجل ! أجل ! هى فعلا ! هى ! هى ! كما رأيتها ، كما بدت لى فى ألف مناسبة فى حياتى ! هى؟هى ! لم أعد أستطيع أن أتكلم ! يا إلهى ما أجملها ! ... هاتان العينان ، عيناها الواسعتان العميقتان ! هذه الهوينى فى حركاتها ! ثم ؟ هذه ؟ هذه الأعضاء المكتنزة ، هذه الأعضاء الممتلئة ؟ التى نتصورها

تحت ثوبها الطويل (يأتى بحركات تثير السخرية ، ويبدو فى حالة إثارة كأنه يداعب جسم هذه المرأة) المرء لا يمل من النظر ؟ يود أن يلمس بيده هذه ؟ هذه الأشياء الجميلة ...هذه ، كيف أقول ؟ أوه ! الكلام لا يسعفنى ؟ أوه ! ماذا يسمى هذا إذن ؟ كل شيء ! ... (يأتى بحركات غريبة مضحكة ويرسم فى الهواء صورة امرأة خيالية) ولكن كيف ؟ هيا ، هيا، كيف : أنا فى حلم ...أنا لا أرى كل هذا ! بل أنا ألمحه ، أنا ؟ أنا ؟ أتخيله ! تحت أجمل ثياب فى العالم ! ... (كأنه سعيد لرجوعه إلى البراءة ، وهو يجفف جبينه) نعم ، كنت أحلم ! ؟ آه ! يا لرشاقة مشيتها إنها تروح ! إنها تجيء ! إنها تدور حول نفسها! ... يبدو أنها ترقص ! (هو نفسه يروح ويجيء ويرقص بطريقة السخرية والضحك) يا للروعة ! يا للرشاقة ! بلا أية ضوضاء ، بلا أى نفس ! (يلصق أذنه على الباب) بل لا أسمعها تتنفس ... بل ولا حتى صوت الأرض تحت قدميها ؟ بل ولا حتى حفيف ثوبها ... ولكن ؟ ها هى ذى تبتعد ، تختفى فى العمق ، فى عمق الحجرة الواسعة ! (كأنه يبكى) أوه ! لا ، لا تذهبى ! عودى إلىّ ، حولّى عينيك نحوى ، هاتان المرآتان ، مرآتا عمرى ! أرجوك ! عودى ، اقتربى منى ! أخيرا ، ها هى ذى تعود ! كأنها تصعد من أعماق المياه . إنها تمر خلال سحابة ، خلال أشعة ! إنها تبتسم ؟ إنها تأتى ! إنها ترقص ! ... ها أنت ذى إذن يا نور عينى ! ها أنت ذى يا شمسى السوداء ! ... ولكن ماذا تفعل؟ هل هذا ممكن ؟ هل هذا ممكن ؟ هل ممكن مثل هذه السعادة من أجلى ،أنا ، عبدك الذليل؟... نعم ...لقد رأت عيناى ذلك . إنها تخلع ، الواحدة بعد الأخرى ، الكهرمانيتين المعلقتين فى شعرها؟ والآن ، أجل ، أجل ، تسحب خواتمها من أصابعها الطويلة التى تنتهى بأظافر

طويلة ! ... إعجاز فى الرقة والدقة ! يبدو أنها قد سحرت هذه المحلىّ المعدنية وهذه الأحجار الكريمة الكبيرة : فلا صوت يصدر عنها ! وهذا بياض معصميها يتجاوز أساورها ! وعنقها يبدو أكثر علوا وأكثر إشراقا (يستمر فى تمثيل ما يراه بحركات تثير السخرية) أوه ، الآن ...الآن تنزع عنها هذه السترة القصيرة التى كانت تبرز روعة نحرها ، ودقة قوامها ونفور ردفيها ! ... إنها تميل !؟ تميل !؟ من خلال فرجة الصدرية ألمح ؟ أوه ! ما أجمل هذا ! ما أجمل هذا ! (يضم يديه) والآن ها هى ذى تخلع حذاءها المخملى ! وتلقى به هكذا بعيدا ، وهى تلعب ! ... هى ؟ أوه ! أجد مشقة فى تحمل دقات قلبى ! ها هى ذى قد حلت أزرار ثوبها وتسحبه بطول جسمها فوق الحرير اللامع ! (يخلع صديريته ويبدو فى قميصه واسع الياقة جدا ، ورباط عنقه المهمل ، مع الحمالات) عند قدميها ، وحولها الأرض مفروشة بتاج من الأوراق ، بتلات سقطت من زهرة . ومن هذه الكأس المهملة يبرز تخت أسود وردى أقصر من الثوب ، مشدود على جسد مظلل (يخرج من الحمالات كتفيه لكن سرواله لا يزال ثابتا بالحزام) يا إلهى ! يا للروعة ! ؟ فرجات ! أكثر فأكثر ! كالأرض تلوح بين مناطق كثيفة من العشب فى مهب الريح ! ... لم يعد هناك سوى مشدات مطاطية ضيقة ! مشدودة على أحجام ! مضغوطة بين ثنايا الحرير اللامع تحت ضغط الثديين ! ... يد ثم اليد الأخرى تَحُلُّهما ! فيتطاير ذلك حولها أشبه باليمام ، أشبه بالحمام ! (وهو يتحدث يخرج من جيبه منديلا ويلقى به بعيدا ، ثم رباط عنقه الذى يلقى به أيضا) . هذا هو لحمها ! لحمها هى ! هنا ! وهناك ! من جميع الجهات ، النحر ، والذراعان ، والضوء ، والظل ! غاية كل حياة ! هوّة نفوسنا ! (يلقى بنفسه على الأرض

ساجدا دون أن تتخلى عيناه عن القفل) وأخيرا ، أخيرا ، كل حدودها ومداراتها التى لا يملك كيانى كله إلا أن يخر أمامها ساجدا شكرا وعرفانا ...

(ابتداء من هذه اللحظة ، هزء حركاته يتحول إلى نوع من الضلال المؤثر) لا تتوقفى فى مثل هذا الطريق القويم ، يا تتويج عمرى كله ! ؟ إنزعى عنك آخر قطعة من ثيابك ! أيضا ! أيضا ! لا تخفى عنى أى سر . كونى بكاملك وتمامك فى نظراتى وبواسطتها فى يدى ، فى دمائى ! ... آه !؟ كأنها سمعت رجائى شكرا ، شكرا يا حبى !... أنت تغمريننى ببركات الأرض جميعا ! ... ما من مكان سوى فى جسدك بقى خافيا عنى حتى لو كان أظلم من القبو وأندى ! ما من سر من أسرار مولدنا ! ... يبدو لى أن لحنا موسيقيا خالدا يطوف حولى ، فى البعد حتى قبل أن يُسمع ! ... آه أيتها الرغبة ، آه أيتها المتعة الكاملة ! آه ، أيها الطوفان ... اضطراب الموج يجرفنى . سأتحطم على شطآنك ! ؟ (صمت قصير) ولكن ماذا ؟ ألا تريدين أن تبقى هنا ؟ ؟ تهزين رأسك ، كأنك تقولين "لا " كأنك سمعت كلامى ! أهى الحمى التى أصابتنى تستولى عليك أيضا ؟ ؟ لشد ما ترتعش يداك . هذه الرعشة لا تلبث أن تستولى شيئا فشيئا على جسدك كله ! ... أتراك ستشرعين فى رقصة من تلك الرقصات السحرية التى ترجع إلى العصور الأولى ؟ ؟ التى لا نملك أن نشاهدها دون أن نلقى حتفنا ؟ ؟ ثمة رعدة حيوانية تضطرب لها فتحات أنفك ، وتتجوف لها وجنتاك ! وعيناك تبدوان كأنهما تتراجعان وتفوران فى ظلّهما الهائل ! وصدرك يتنفس فى قوة أكثر فأكثر، فى سرعة أكثر فأكثر ! ... الرعدة التى تصعد من كاحليك حتى تحويك ، ومن رسغيك حتى كتفيك، آه ، كم هى تمط صورتك وتبسطها .

إنك تكبرين ، تطولين ، أشبه بساق من الصلب وسط لهب النار ؟ عيناك تجويفان عميقان ضياؤهما الثابت يسبينى ! فكاك اللذان يُبرز الظل نفورهما تصطكان فى فزع ورعب ، فى هوس وجنون ! ... أوه ! حبيبتاه ، ماذا تتحولين هنا أمام أنظارى ؟ إن ردفيك وقد زلزلتهما أمواج الألم والعذاب تُفكّكا جسدك الرائع ! والنور الذى كان قبل قليل يتعبد فى محراب أعضائك يغوص من الأظافر إلى داخل جسدك ! ووجنتاك ، وكتفاك ؟ حَصَاتان ، خنجران ! وعلى جانبى الترقوة ، تظهر الأضلاع مثل الشرائط المتشابهة فى زى رسمى ؟ فى لحظات معدودات كم تغيّرتِ يا معبودتى ! }

ولا تتوقف أفاعيل الفناء حتى تحيل هذه المرأة التى كانت آية من آيات الجمال إلى هيكل بشرى فارغ ، إلى صورة من صور الفناء ، بل إلى الفناء نفسه ، فإذا بنا أمام الموت وجها لوجه .

يمكن أن نقول أن المجاز الموجود فى الحلم الذى لم ينسج لكى يفهم ، ليس أصعب على الفهم من الحروف الهيروغليفية بالنسبة لمن يقرءونها (...) ، (إن رموز الحلم) لها فى الغالب عدة دلالات ، وأحيانا كثير من الدلالات ، فكما يحدث فى الكتابة الصينية ، السياق وحده هو الذى يحدد المعنى ، وهذا هو السبب الذى يجعل الحلم يحتمل تأويلات كثيرة .

(سيجموند فرويد ، تفسير الأحلام)

الفصل التاسع

الأحلام

هل يمكن أن نتحدث عن الأحلام دون أن نتحدث عن علم النفس ، ودون أن نشير إلى أعمال (فرويد) التى كانت قبيل بداية القرن العشرين تمثل ذروة الدراسات التى تناولت موضوع العلاقة بين الإنسان واللغة ؟ لقد فتح (فرويد) بأبحاثه آفاقا جديدة فى مجال وظيفة اللغة ، وقلب رأسا على عقب المفاهيم الديكارتيه التى كان يعتمد عليها علم اللغة الحديث .

فلقد ساعدنا (فرويد) فى إدراك أهمية الحلم ، بوصفه لغة خاصة ، وذلك فى مجال الأدب والمسرح والفنون الأخرى .

كان (فرويد) أول من أشار إلى الرموز المكثفة التى تتضمنها الأحلام، وقد اعتبر نظام الحلم مثل نظام الكتابة الهيروغليفية المختزلة .

ومن ناحية أخرى فالحلم فى نظر (فرويد) لا يقتصر على " لغة " حقيقية أى نظام رموز ، أو نظام تركيبى له قواعده المحددة ، ومنطقه الخاص به .

{ إن لغة الحلم التى درسها (فرويد) ليست مطابقة للغة التى يدرسها علم اللغة الحديث ، ولكنها تصاغ فى هذه اللغة . إن النظام الدلالى الذى درسه (فرويد) يتمتع بعالمية تتجاوز اللغات الوطنية القائمة ، لأن الأمر يتعلق بوظيفة لغة تخص جميع اللغات .

إن دراسات فرويد تقدم لنا اليوم رؤيا جديدة للغة ، حاول علم

النفس بلورتها وتحديدها فى البحوث التى أنجزها فى السنوات الأخيرة . }[١]

إن الحلم أكثر من نظام رموز ، فبعض علماء الاجتماع يرون أن الأحلام بالنسبة للإنسان البدائى ، كما هى بالنسبة للطفل ، مرحلة من حلم اليقظة ، أما بالنسبة للشعراء والمتصوفة فليس من المستبعد أن تكون كل يقظة حلما . وهذا (شكسبير) يرى " أننا معمولون من نفس مادة أحلامنا " . وهذا الشاعر النمساوى(Walter Von Der Vogelweide) يتساءل قائلا :

" ترانى حلمت بحياتى ، أم كانت هى حلما ؟ "

والحقيقة أنه سيان أن تكون الأحلام جزءا من اليقظة أو أن تكون اليقظة حلما ، فلا فرق بين الحالين . المهم فى الأحلام أو فى الكوابيس هو الانطباع الذى تتركه . أما الصورة فهى شىء ثانوى ، وهى ليست سوى نتيجة ، ويرى السرياليون أن الأحلام والكوابيس خيالات علمية ، إبداعات أدبية . وهذا الشاعر الأسبانى (كونغورا) يعبر عن هذه الحقيقة فى الأبيات التالية :

{ الحلم مؤلف مسرحى قائم فى مسرحه الحافل بالصور الجميلة والأشباح . }[٢]

وقد أكد الكاتب الإنجليزى (جوزيف أديسون Joseph Addison) فى مطلع القرن الثامن عشر هذه الحقيقة التى تقول بأن الحلم عرض مسرحى . كما أن الأرجنتينى (جورجس بورجس Jorges Borges) وصل إلى حقيقة مؤداها أن الأحلام تمثل أقدم نشاط جمالى فى الوجود . إذن فالحلم نشاط فنى، ومسرحى بالذات ، كما أكد ذلك كتاب المسرح الحديث وعلى رأسهم يونسكو ، الذى جعل من أحلامه المادة الأولية لعدد من مسرحياته .

(1) KRISTEVA J., Le Langage, cet inconnu, Ed du Seuil, 1981.
(2) BORGES L., Conférences, Gallimard, 1985.

كـذلك فـقـد لاحظ (آديسـون) أننا فى الأحـلام نكون فى الوقت ذاته المسـرح والمشـاهدين والمـمثلين والموضـوع والكلام الذى يقـال . وبـذلك فليس الحـلم لـغـة وحسب ، وإنمـا هـو عمـلية إبداع فنى ، وأكثـر من ذلك فـالحلم عـمل مسـرحى ومن النوع الشامل .

إن المسخ والتحلل والتجسيم التى تعرضنا لها فى الفصول السابقة ، تؤكد على المسرحانية فى التمثيل ، كما أنها وسائل تعبير خاصة يصبح المسرح بفضلها :

{ نوعا من الخلق الفنى الشامل ، ليس على الإنسان إلا أن يأخذ فيه مكانه بين الحلم وبين الأحداث .}[1]

وبذلك تكون لغة المسرح ، على النقيض من لغة التحليل النفسى السائدة فى المسرح التقليدى ، هى اللغة التى تسخر كل هذه الإمكانيات المادية ، والشاعرية على جميع مستويات الشعور أو الوعى [٢].

ومن الجدير بالذكر أن الأعمال المسرحية التى تعتمد على قضية التحول بأنواعه المختلفة (التحلل والمسخ والتجسيم) تأتى دائما غارقة فى جو من الأحلام ومن الشاعرية اللا واقعية التى تهز المتفرج وتحرك مشاعره ، ومثل هذا المسرح لا يعترف بحدود أو حواجز بين الحقيقة والخيال .

ولعل السرياليـين يذهبـون إلى أبعـد من ذلك ، فهم يرون أن أحـلامنا ما هى إلا مستودعات لمشكلاتنا وهمومنا الجوهرية التى تصادفنا فى حياتنا اليومية ، وهذا (يونسكو) يؤكد أن " حـقـيـقـتنا تكمن فى أحـلامنا " . ولكن كـتـاب المسـرح يستخدمون حـالة الحـلم فـى أعمالهم من أجل الشكل والمضمون فى الوقت ذاته ، وهذا ما يؤكد إحدى الصفات البارزة فى المسرح الحديث ، ألا وهى اللامنطقية الظاهرية أو السطحية .

---

(1) ARTAUD A., Le théâtre et son double, Gallimard, 1984.

(٢) المرجع السابق .

ومن ناحية أخرى يتفق استخدام الحلم فى هذا المسرح مع ما يسميه السرياليون بالكتابة التلقائية [1] ، التى تحكمها قوانين داخلية تعتمد على معايير ذاتية شخصية (التجريد) . ومن ثم أيضا ما يستخدم فى هذا المسرح باسم الصدمة أو النشاط أو الجمع بين الأضداد .

ومن المعروف أن (يونسكو) من أكثر كتاب المسرح المعاصر استغلالا للأحلام والكوابيس فى أعماله المسرحية ، وهو يؤكد ذلك فى مناسبات عديدة :

{ يستولى علىّ شعور غامض بأن الحياة كابوس ، والواقع من حولنا يؤكد ذلك : حروب ، مصائب ، كوارث ، بغض وكراهية واضطهاد واستعباد وموت يتربص بنا . ونحن نتكلم ولا يفهم بعضنا بعضا ، ونحن فى صراع دائم فى عالم ثائر محموم .}[2]

وقد لا نبالغ إذا قلنا إن جميع مسرحيات (يونسكو) توحى بعالم الأحلام والكوابيس .

فهذه المغنية الصلعاء تؤكد ذلك بالعبارات التى تتبادلها الشخوص خالية من كل معنى، وكذلك المقاطع الصوتية التى يتقاذفونها فى المشهد الأخير من المسرحية ، إضافة إلى المبالغات والتجاوزات التى تخرج عن عالم الواقع ، ثم ، أولا وأخيرا . البنية الدائرية للمسرحية التى تنتهى ببداية جديدة مع سرعة الإيقاع الختامى ، وكلاهما يؤذن بنوع من اللانهائية الجهنمية التى هى من صميم عالم الكوابيس .

وهذه مسرحية الدرس ، تنقلنا إلى عالم الأحلام ، بفضل الأساليب الفنية نفسها . إضافة إلى التحول أو المسخ الذى يصيب المدرس والطالبة ، فالأول من الرقة والخجل والتردد يتحول إلى العنف والتسلط والاستبداد ، والثانية بعد أن طالعتنا بالحيوية والاستقلالية فى الرأى لا تلبث أن تخضع للمدرس خضوعا كاملا ، بحيث تفقد

(1) BEHAR H., Théâtre Dada et Surréaliste, Gallimard, 1979.
(2) IONESCO E., Notes et Contre-Notes, Gallimard 1963.

شخصيتها، ثم تفقد حياتها . كذلك يتجلى عالم الكوابيس فى جو أكلة لحوم البشر أو مصّاص الدماء الذى أصبح يوحى به موقف المدرس ، بالإضافة إلى سرطان الأرقام التى أصبحت تتزايد بشكل مخيف . ولا ننسى فى هذا الصدد حالات القتل الأربعين التى ارتكبها المدرس، والتى تؤكد لنا رغم الصليب المعقوف ، أننا تحت تأثير حلم مزعج .

هذا التأثير يزداد شعورنا به أمام مسرحية الكراسى ، بفضل عناصر كثيرة نذكر منها : الحجرة المعزولة ذات الشكل البرجى على مشارف العالم ، والنافذتان اللتان تطلان على الموت أو الفناء ، والأبواب العديدة التى لا تقل عن عشرة ، ولا تستخدم فى شىء ، ولا تؤدى إلى أى مكان ، والزوار الوهميون والكراسى التى تتزايد وتتحرك بسرعة فائقة .

من جو الأحلام أيضا ما تصنعه الزوجة العجوز مع زوجها حينما تجلسه على ركبتيها، وتهدهده كأم مع طفلها ، ثم الآلية التى يتحولان إليها كلما صارت المسرحية

قدما حتى نصل إلى الدوامة الختامية التى تميز عالم الكوابيس .

هذا العالم نصادفه أيضا فى جاك أو الامتثال ، فهذه الفتاة لها ثلاثة أنوف وتسعة أصابع فى يدها الواحدة . كذلك فكل ما يرد على لسانها فى مشهد الإغراء ، وكل ما يقوله لها (جاك) إنما هو مما يراه النائم .

وبقية هذه المسرحية المستقبل فى البيض ، تغوص بنا أيضا فى هذا العالم الغريب الذى يؤكد عليه المؤلف نفسه ، حينما يوصى باستعمال الوجوه المستعارة أو الأقنعة ، كما يوصى بأن تلتزم الشخوص فى أدائها طريقة القراقوز .

هذا بالإضافة إلى تكاثر البيض بشكل سرطانى ، والسرعة فى إحضاره التى تتجاوز عالم الواقع ، ثم الرقصة المهووسة المجنونة التى تختم بها الشخوص المسرحية [١].

---

(١) المرجع السابق .

وكما هى الحال فى مسرحية جاك ، نجد ضحايا الواجب تعتمد فى بنيتها على حلم يسير قدما :

{ فالتحقيق مع (شوبير) فى هذه المسرحية يتخذ الأسلوب الفنى الذى يتبعه الطبيب النفسانى فى أحلام اليقظة ، فالمريض يتكلم ، وأسئلة الطبيب لا تهدف إلا إلى حضه على الاستغراق فى الحلم ومواصلة الكلام . }[1]

والحقيقة أن مسرحية ضحايا الواجب ، هى من المسرح السريالى ، كما يؤكد ذلك أحد شخوص المسرحية ، وهو نيكولا حينما يوافق المخبر على فكرته قائلا : " بقدر ما تنتمى السريالية إلى عالم الأحلام ، " وفى المسرحية الكثير مما يؤيد ذلك ، فالمسرحية نفسها تتخذ بنية المقاطع المتجاورة ، التى تميز الأحلام ، ثم يأتى المسخ الذى يصيب الشخوص (مادلين وشوبير والمخبر) والذى عرضناه بشىء من التفصيل فى الفصل الخاص به ، بعد ذلك جولان (شوبير) فى الحجرة كالسابح فى الماء العميق ، كل ذلك يوحى بعالم الحلم .

أما مسرحية المستأجر الجديد ، فيكفى دلالة على جوها الكابوسى تكاثر قطع الأثاث بشكل سرطانى ، وإيقاع وصولها السريع ، بحيث تملأ كل فراغ فى البيت والسلالم والشوارع ، وتشل حركة المواصلات وتسد مجرى نهر السين .

وكذلك مسرحية أميديه أو كيف التخلص منه ؟ ، التى تعتمد فى بنيتها على حلم ، فهى تتضمن من هذا العالم عناصر كثيرة ، نذكر منها : وجود جثة ضخمة تنمو بشكل سرطانى وسرعة رهيبة ، بحيث إن القدمين تتجاوزان باب الحجرة أولا (وقد أراد يونسكو تصميم حذاء يبلغ مقاسه مترا ونصف المتر). ثم فى الفصل الثانى تمتد إلى الحجرة الأخرى مهددة باقتحام باب الشقة . من هذه العناصر أيضا نبات الفطر الذى

---

(١) المرجع السابق .

يغطى الجدران ، وساعة الحائط التى تتحرك عقاربها بشكل واضح للعين المجردة ، نضيف إلى ذلك كله المشهد الذى يحمل فيه (أميديه) الجثة ، ويطير بها من النافذة ، ويتجول بها عبر الطرقات فى منتصف الليل .

ويتوالى الحلم والكابوس فى مسرحية سفاح بلا كراء ، فهى تبدأ بالأول، وتنتهى بالثانى ، فبداية المسرحية تعبّر عن عالم فردوسى تحفه السعادة والطمأنينة ، ويموج بالأنوار ، وبنشوة الخلود .

أما فى الفصل الثالث فيتغير كل شىء إلى نقيضه ، فهذا البطل فى صراع مرير عبر صور هى من نسيج الكوابيس الرهيبة ، فهذه حقيبته تصبح ثلاث حقائب متطابقة . وهاهو ذا يواجه الرجل المخمور تارة ، ويقاوم العجوز تارة أخرى ، وهاهم جنود المرور قد تحولوا إلى عمالقة يكادون يسحقونه بأرجلهم ، وهو يحاول أن يصل إلى قسم الشرطة ، فيسير ويسير إلى ما لا نهاية دون أن يبلغ غايته [١].

أما السائر فى الهواء ، فإن (يونسكو) نفسه يحدد جو الأحلام من خلال الإرشادات التى ترد فى ثنايا النص ، فهو يؤكد على ضرورة أن يكون المنظر الطبيعى الموصوف فى البداية موحيا " بجو الحلم " ، كما أننا نقرأ أكثر من مرة أن الشخوص : " تتحول كما يحدث فى الأحلام " ، كما أننا نشاهد " رؤى غريبة بواسطة اللعب بالأضواء " ، من مثل القاضى أو الرجل ذى الثوب الأبيض بحجمهما الضخم الذى يؤكد العالم الذى ينتميان إليه، وهو عالم الأحلام .

ومن الواضح أن مسرحيتى الخراتيت و ألعاب الموت ، يعتمدان على بنية الحلم وعناصره ، أو بمعنى أصح الكابوس الذى يطبع جميع مسرحيات يونسكو .

وإذا انتقالنا إلى كاتب آخر من كتاب المسرح المعاصر هو (آداموف) وجدنا أنه يستغل أيضا طبيعة الأحلام فى مسرحياته الأولى غير السياسية ، ففى مسرحية

---

(١) المرجع السابق .

المناورة الكبرى والمناورة الصغرى ، نرى البطل الأجدع يقاوم شرطيين معتدلى المزاج ، كما أن جو العنف والإرهاب الذى يطبع المسرحية يوحى بالكابوس .

وبالمثل فى مسرحية التقليد الساخر ، يتحول مدير الصحيفة إلى مدير ملهى ، ثم يعود إلى طبيعته الأولى مرة أخرى ، كما أن أحداث المسرحية التى تخلو من المعنى تتوالى دون أى رابطة منطقية .

أما مسرحية الأستاذ طاران ، فهى مجرد صورة صادقة مفصلة لأحد أحلام الكاتب وذلك باعترافه .

كما عاد (آداموف) إلى عالم الأحلام بمسرحيتين أخريين هما فى حقيقة الأمر حلمان بما يعرضانه من مضمون نفسانى ، المسرحيتان هما (كما كنا) ، و (اللقطات) ، تلك المسرحية التى :

{ تعتبر مسرحية هامة على المستوى الفنى ، لأنها تعرض أمامنا جو الحلم فى حركة المشاهد ، وتكرار شخوص الأم والخطيبة .}(١)

ويسخر (جان جينيه) عالم الأحلام بطريقته الخاصة ، فتصبح اللغة نوعا من السحر أو الرقية أو التعزيم بدلا من أن تكون مجرد وسيلة اتصال ، فهو يشير إلى ذلك فى التوجيهات التى تأتى مثلا فى ثنايا نص مسرحية الرقابة العليا حيث يصرح الكاتب بأنه لا ينوى تقديم أحداث واقعية ، ولكن شيئا من عالم الأحلام :

{ المسرحية كلها كأنها تجرى فى الحلم (...) وعلى الممثلين أن يحاولوا أن تكون حركاتهم ثقيلة أو ذات إيقاع سريع غير مفهوم .}(٢)

(1) ESSLIN M., Le théâtre de l'absurde, Buchet/Chastel, 1977.
(2) GENET J., Haute surveillance. Gallimard, 1949.

وكما سبق أن قدمنا فمسرحية الشرفة ما هى إلا تجسيد لحلم أو سلسلة من الأحلام كانت تداعب الشخوص .

وعلى شاكلة زملائه من كتاب المسرح المعاصر، يستعمل (جان تارديو) لغة الأحلام، فبعض مسرحياته القصيرة تتميز بسمات الحلم أو الكابوس .

فهذه مسرحية القفل تعرض لنا رجلا يحقق حلما من أحلامه ، وهو أن يرى حبيبته من خلال فتحة القفل ، وهى تخلع ثيابها ، ولكنه يفاجأ بأن الفتاة لا تنزع ثيابها وحسب ، ولكنها تنزع بشرتها ، وتخلع عينيها و وجنتيها وأجزاء أخرى من جسدها ، ثم تبدو وكأنها شبح الموت .

وفى مسرحية العمارة ، يعرض لنا (تارديو) عمارة خيالية باستطاعتها أن تنشد تقتل صاحبها بطلقة من المسدس .

أما مسرحية شباك التذاكر، فنشاهد فيها راكبا يحاول أن يستعلم عن مواعيد القطارات، وبدل أن يخبره الموظف بما يريد، يدخل معه فى تحقيق طويل، يشمل حياته بأسرها، وفى النهاية يستطلع الموظف حظ المسافر، ويخبره بأنه سيموت بعد دقائق [1].

وهكذا يطبع جو الأحلام وبالذات الكوابيس كل هذه النوعية من الاسكتشات .

أما (صمويل بيكيت) ، فيطول الحديث إذا أردنا أن نفصل القول فى عالم الأحلام الذى يفتحه أمامنا ، فمن الواضح أن جميع مسرحياته تجول بنا فى هذا العالم ، بدءا بمسرحية فى انتظار غودو ، حيث (بوتسو) و (لاكى) والطفل يبدون وكأنهم قادمون من عالم آخر ، عالم الرؤى الحقيقية . أما فيما يتعلق بالشخوص الأخرى من أمثال (هام) و (كلاف) و (نيل) و (ناغ) فى نهاية اللعبة ، و (وينّى) فى يا لها من أيام سعيدة، و (كراب) فى الشريط الأخير ، و (هنرى) فى الرماد ، وغيرهم ، فهل ذلك العالم المغلق المعزول الذى يحاصرهم بين جدرانه الزنزانية ويطبق عليهم ،

---

(1) ESSLIN M., op. cit.

هل يمكن أن يكون عـالم الواقع ؟ إنه ولا ريب عـالم الكوابيس المزعـجـة الذى يؤكـده شواهد أخرى أبرزها العجز والقعود الذى يشل حركاتهم ، ثم البنية الدائرية التى تدور فيها المسرحيات وتوحى بالتكرار الرتيب الذى يخلو من كل معنى إيجابى ، ويلقى بنا فى دوامة الكوابيس الليلية الخانقة .

لقد قالها (يونسكو) : " إن حقيقتنا فى أحلامنا " صرخة مدوية أطلقها قبل ربع قرن أحد أعمدة هذا المسرح المعاصر ، وهاهم جميع كتاب هذا المسرح يسخرون عالم الأحلام أسلوبا من أساليب تعبيرهم ، ولغة من لغات المسرح .

وهم لا يهتمون بهذا العالم من حيث المضمون وحسب ، وإنما من حيث الشكل أيضا ، فنراهم يعرضون الأحداث متجاورة فى لوحات متتالية ، حيث يقع ما لم يكن فى الحسبان أو بأسلوب المصادفة ، كما أنهم لا يهتمون بمنطق يربط بين مختلف العناصر ، وإنما يتركونها نهبا للغموض والالتباس .

الزمن فى العمل المسرحى ، أكثر منه فى الفنون الأدبية الأخرى ، يغزو كل شىء ، فيصبح تارة ممثلا وتارة يصبح موضوع المسرحية . على الأقل تقدير ، فهو حاضر فى المسرحية ، لا على طريقة حكاية شتاء لشكسبير فى صورة عجوز ، يقتصر دوره على الإشارة إلى أن ستة عشر عاما قد مضت ، وإنما على طريقة أميديه أو كيف نتخلص منه ؟ ، أو بأن تكون المسرحية عبارة عن انتظار محض لا تدرى الشخوص فيه بالضبط ماذا تنتظر ، أو إذا شئنا ، ما ينتظرها .

(جان كوت ، شكسبير معاصر لنا)

الفصل العاشر

البنية الدائرية

إن مجافاة المنطق الظاهرى أو اللا منطق السطحى ، والحلم والتكرار الرتيب الممل الذى يصل إلى درجة الجمود ، كل ذلك يفسر لنا طغيان البنية الدائرية على الأعمال المسرحية المعاصرة .

فى انتظار غودو ، و نهاية اللعبة ، وغيرها من مسرحيات (بيكيت) تعتمد كلها تقريبا على هذه الدائرية ، وكذلك أعمال (يونسكو) مثل : المغنية الصلعاء ، و الدرس ، حيث النهاية تمثل بداية جديدة .

ولكن البنية الدائرية ليست مجرد إطار أو هيكل خارجى ، بل هى لا تنفصل عن المضمون ، وهى تحمل الكثير من الدلالات التى يمكن أن نوجزها فى أن الحياة البشرية ليست إلا يوما واحدا ، يتكرر إلى الأبد ، وبصورة تجافى الصواب والمنطق .

إن القضية فى جميع هذه الأعمال المسرحية التى يلعب فيها الزمن دورا جوهريا ، هى إبراز هذا الزمن ، وتجسيد هذا الانتظار أو هذه الاستمرارية وتصويرها فى شكل مادى ملموس ، وفى بعض الأحيان تكون قضية الكاتب هى أن يجعل المتفرج يعيش هذا المعنى .

إن فكرة الدائرية أو " المكوكية " أو بمعنى آخر " العود على البدء " تمثل جوهر مسرحية مثل فى انتظار غودو ، وتتجلى هذه الدائرية فى عدة مستويات : مستوى الأيام ، ومستوى الشخوص ، ثم مستوى الأحداث .

فعلى مستوى الأيام ، الفصل الثانى من المسرحية كما نعرف هو تكرار للفصل الأول، صحيح أنه يقع فى اليوم التالى ، ولكن هذا اليوم التالى ليس يوما جديدا .

و (بيكيت) نفسه يؤكد ذلك فى ثنايا النص ، حينما يعلن أن الفصل الثانى يقع فى الساعة نفسها ، وفى المكان نفسه ، كما أنه يكرر ما حدث فى اليوم السابق . إن مفهوم الغد وبعد الغد والأمس ليس له معنى .

أما المستوى الدائرى الثانى ، فيتمثل فى الشخوص : أولا الطفل رسول (غودو) الذى حضر أمس (الفصل الأول) يحضر مرة أخرى اليوم (الفصل الثانى) وكذلك الحال بالنسبة لكلٍّ من (لاكى) و (بوتسو) يعودان مرة ثانية فى الفصل الثانى ، مما يؤكد التكرارية المطلقة أو المكوكية .

وأما المستوى الدائرى الثالث ، فهو كما أسلفنا ، يتعلق بالأحداث والحوار (هذا إذا جاز أن نطلق عليها أحداثا) ، فاليومان أو الفصلان المتشابهان يتخللهما أحداث متشابهة أو متطابقة ، أهمها الانتظار ، انتظار(غودو) ، وأقوال متشابهة ومتطابقة ، أهمها : ماذا نفعل هنا / ننتظر (غودو)/ هيا بنا / ، فعلى الرغم من تكرار العزم على الرحيل ، فإن (فلاديمير) و (استراغون) لا ينفكّان عاكفين ينتظران .

{ بالرغم من الحض المستمر على الانصراف : " هيا بنا " فإنهما لا يتحركان ، فى هذه البنائية المزدوجة (كل شىء يقع مرتين) ، يتجلى الشاهد على دائرية الزمن المطلقة ، فلا شىء ينتهى على الإطلاق ، وكل شىء يبدأ من جديد . }(1)

أما فيما يتعلق بدائرية الحوارات ، فيمكن أن نقول أن العبارات التى يقولها كل من الصعلوكين (استراغون و فلاديمير) تمثل أصداء لعبارات الآخر ، بحيث يمكن أن نشبههما فى استعمال اللغة بلاعبى كرة الطاولة أو التنس فى استخدام الكرة ، حيث كل منهما يلقيها للآخر ويتلقاها منه .

وإذا انتقلنا لمسرحية أخرى هى نهاية اللعبة ، وجدنا أن نهايتها شبيهة ببدايتها ، ففى الحالين نجد (هام) فوق الكرسى المتحرك فى منتصف الحجرة، ووجهه مغطى بالمنديل الملوث بالدم ، إنه يكرر " الشعيرة " ذاتها :

---

(1) JANVIER L., pour Samuel Beckett, éd. De Minuit, 1966.

{يخرج المنديل(...) يفض المنديل(...) ينتهى من فضه(...) يبسط ذراعيه بالمنديل المفرود أمامه، بعد لحظة يقرب المنديل من وجهه، يغطى وجهه بالمنديل، ذراعاه تتدليان على مسندى الكرسى، ثم يمسك عن الحركة . }(١)

الأمل الذى يتعلّل به (فلاديمير) و (استراغون) لم يعد له وجود هنا، ولم يعد للانتظار معنى " النهاية ماثلة منذ البداية ، ومع ذلك نستمر " . على حد تعبير (هام) .

{ الأحداث الظاهرة فى نهاية اللعبة أقل من مثيلتها فى مسرحية فى انتظار غودو مرة أخرى ، لا شىء يقع ، وفى نهاية المسرحية إشارة واضحة إلى التكرار ، إلى البنية الدائرية ، إلى المكوكية التى ستظل تدور بنا حتى نصاب بالدمار . }(٢)

إن ما يغلب على جو هذه المسرحية ، إنما هو الرتابة ، رتابة التكرار الممل الذى لا يأتى بجديد ولا يقدم معنى ، بل إن الزمن متوقف ، وكذلك درجة الحرارة لا تتغير ، غدا، واليوم ، وأمس ، كل يوم ، أى يوم ، جرعة من البؤس ، تتكرر ، أحداث وحركات وعبارات تتكرر ، وتكرارها يؤكد ويحدد الدائرة التى ينحصر فيها الشخوص ولا يتجاوزونها ، " الهلاك لمن خرج منها ، والهلاك أيضا لمن بقى فيها ، ولكن بعد قليل " .

ثم يأتى التمثيل الصامت الذى يعتمد عليه الفصلان الصامتان رقم واحد ورقم اثنين ، ليؤكد لنا مرة أخرى هذه الدائرية أو المكوكية ، كذلك فى كل الذين يسقطون ، تقوم السيدة (رونّى) " بنزهتها " كل يوم من المنزل إلى المحطة والعكس لصاحبة زوجها ، وهذا (كراب) فى الشريط الأخير لا يكفّ ولا يملّ من الاستماع إلى صوته المسجّل منذ ثلاثين عاما .

إن مأساة (كراب) وجميع شخوص (بيكيت) بل وسائر البشر ، لا تكمن فى أننا، مع الزمن ، نتغير ونصبح شخوصا أخرى ، وإنما المأساة تكمن فى أننا نظل دائما وأبدا "أنفسنا" كل ما هناك أن عيوبنا تكبر معنا ورذائلنا تتفاقم (٣) .

---

(1) BECKETT S., Fin de partie, théâtre I, Minuit, 1971.
(2) PRONKO C., Théâtre d'avant-garde, Dénoël, 1963.
(3) JANVIER L., op. cit.

وهذا (هنرى) فى الرماد كزميله (كراب) لا يمل من رواية الحكايات، نفس الحكايات ، وهذه (وينّى) فى يالها من أيام جميلة لا تكف ولا تتعب من تكرار الحركات والإيماءات نفسها ، بل والعبارات أيضا ، حتى إذا توقفت ، فإن رنين المنبه لا يخلى بينها وبين الراحة فيحثها على الاستئناف والاستمرار إلى النهاية ، أو بمعنى أصح إلى مالا نهاية .

ولعل أوضح مثال فى مسرح (بيكيت) ، والمسرح المعاصر بعامة على هذه الدائرية، يتمثل فى مسرحية ملهاة ، حيث يتكرر النص إلى ما لانهاية ، وتتكرر الحكايات أبدا ، وبالمثل فى الذهاب والإياب ، حيث يتكرر الأداء نفسه .

وإذا كان الزمن الدائرى عند (بيكيت) يرمز إلى رتابة الحياة ، ويشير إلى عالم مهجور ، وبالتالى عالم خالٍ خاوٍ ، فإن الزمن الدائرى عند (يونسكو) يعنى عالما بلا هوية ، ولا معنى ، ويلجأ (يونسكو) إلى هذا الأسلوب للإشارة إلى تكرار المواقف ذاتها فى عالم يحكمه العبث .

فآل مارتان فى المغنية الصلعاء ، يحلّون محل آل (سميث) ، والطالبة رقم أربعين تضغط على جرس الأستاذ فى نهاية مسرحية الدرس .

إن الزمن يتجمد عند (يونسكو) ، والأمثلة على ذلك كثيرة ، نورد منها ضحايا الواجب ، و المستقبل فى البيض ، و الخراتيت ، و العطش والجوع[1].

لقد أصبح واضحا أن كاتب المسرح المعاصر يستخدم هذه الوسيلة الفنية للإشارة إلى التكرار الممل الذى يخلو من كل معنى والذى يتمثل فى الحياة اليومية ، فهى فى نظره طريق مسدود ، وبذلك يوفق الكاتب بين المضمون ، وبين الشكل ، وهنا يكمن الفارق الكبير بين هؤلاء الكتاب وسابقيهم :

---

(1) ABASTADO C., Ionesco, présence littéraire, Bordas, 1971.

{ إن ما يميز كتاب المسرح المعاصر مثل (بيكيت) و (يونسكو) عن سابقيهم مثل (كامو) و (سارتر) ، هو أن سارتر وكامو يناقشان فى مسرحياتهما قضايا العبث واللامعقول مع المحافظة على الشكل التقليدى للمسرحية . فى حين أن كتاب المسرح الجديد يعطوننا الإحساس المادى بهذا العبث . }[1]

(1) JACQUART E., Le théâtre de dérision Gallimard, 1974.

إذا كانت الكلمة هى ظهر (الوجه الآخر) الإنسان ، والإنسان ظهر الكلمة ، فيمكننا أن نتصور ما يحدث فى العمل الفنى حينما تنهار فيه اللغة ، بحيث تكف فيه الكلمة عن تقديم المعنى (...) حينئذ تتوقف اللغة عن أداء دورها بوصفها وسيلة تمثيل ، وتتحول إلى نوع من المهمهمة ، ومن الهمهمة إلى الصمت .

(أولغا بيرنال ، اللغة والتخيل فى الفن الروائى عند بيكيت)

الفصل الحادى عشر

الصمت

لعل من الأمور ذات المغزى أن نختتم هذا البحث بفصل حول الصمت لغةً من لغات المسرح الحديث ، وذلك بعد أن بدأناه بفصل حول رفض الكلام والاعتراض على اللغة البشرية . كذلك من الطبيعى أن يأتى هذا الفصل الأخير أقل الفصول جميعا من حيث الحجم .

فاللغة فى حياة الإنسان تواجه عقبتين ، أو هى تسير بين صرختين : البلاغة التى سبق أن رفضناها ، والصمت الذى يعتبر رفضا آخر أكثر صراحة وجذرية . إن اللغة تتردد بين اللفظ الكاذب ، وبين الصمت الكاسح .

> **{ فبعد طبول البلاغة ، أقبل عصر الصمت (...) وبفضل شعراء الصمت ، هاهى الكتابة قد تعرّت من قيمها ومن دروسها الأخلاقية ومن فلسفاتها ومن المشاعر ومن الأعراف ، وكذلك من جاذبيتها ومن صورها التى كانت قد ازّينّت بها دون دون وجه حق . }**[1]

هاهى الكلمة على يدى (بيكيت) و (يونسكو) بنوع خاص ، تتقلص وتنمحى ، بمجرد خروجها إلى النور .

---

(1) BOISDEFERE P., Samuel Beckett ou la parlerie de la mort dans Les érivains de la nuit, Plon, 1973

ويهمنا فى هذا الصدد أن ننبه إلى جانب آخر من جوانب الحوار اللغوى، ألا وهو الصمت ، الصمت الحقيقى الذى ينبغى أن نفرق بينه وبين الوقفات والاستراحات ، الصمت الذى يشلّ الشخوص ، ويجعلنا فيه انعدام الكلام وغياب الحركة نحس بالوقت ونشعر بثقل الزمن .

{ إن الصمت ، كما هى الحال فى الحياة اليومية ، له معنى ، فالتوقف المفاجئ الذى يصيب الحوار فى الحديث العادى قد يدل على حيرة المتكلم أو الانفعال أو الانتظار القلق أو عدم الاستلطاف ، أو فى أغلب الأوقات ضيق الخيال أو عدم حضور البديهة ، فلا يكون هناك ما يمكن أن يقال ، ويصيب المحادثة نوع من العطل ، حتى يتمكن أحد الأطراف من أن يدفع بعجلتها مرة أخرى ، ولقد جسد كتاب المسرح المعاصر هذا النوع من الخلل الذى يصيب اللغة وسخروه فى أحداث تأثيرات قوية (...) فأصبح الصمت فى العمل المسرحى يرمز إلى دلالات كثيرة أكثر مما يرمز إليه الصمت فى المحادثة العادية ، فهو يشير إلى أن المتحدثين لا يفهم كل منهما الآخر ، كما يعبر عن انفعال المتحدث أو عجزه عن مواصلة الحديث . }(١)

لم تعد اللغة وسيلة اتصال أو تفاهم ، لأن وسيلة الاتصال والتفاهم لم تعد تنهض بهذه الوظيفة ، ولقد أبرز (يونسكو) هذه الحقيقة فى مسرحياته القصيرة والمسرحيات التى كتبها فى مطلع حياته الفنية : تخريف ثنائى ومشهد رباعى ، و المغنية الصلعاء ، والدرس .

إن الشخوص فى هذه المسرحيات بعد أن استنفدت إمكانيات الكلام ، كفت عن الكلام البشرى وصارت تصيح كالطيور ، وتزمجر كالحيوانات ، قبل أن تلزم الصمت التام .

---

(1) LARTHOMAS P., Le Langage dramatique, PUF, Paris, 1980.

{ إن كلمة النهاية عند (يونسكو) هى بالضبط الصمت ، الصمت الذى يستطيع الأبكم وحده أن يعبر عنه . ونهاية الكراسى تكشف لنا فى وضوح تام إرادة الكاتب التى تستهدف تدمير اللغة تدميرا كاملا ، فماذا بعد فناء الجنس البشرى المتمثل فى العجوزين ، إلا أن يطبق الصمت ، صمت العالم ، على فناء البشرية . }(١)

وماذا عن شخوص (بيكيت) فى قضية الصمت ؟ ، إن هذه الشخوص التى تمثل حثالة الإنسان أو نفاية الجنس البشرى ، حبيسة زنزاناتها التى تنتظر فيها نهايتها ، لا يشغلها إلا شىء واحد : أن تتحدث إلى نفسها وعن نفسها . ونستطيع أن نتصور ما يمكن أن تقوله مثل هذه الشخوص ، وبأية طريقة تقول : لغة متقطعة مبتورة ، يسودها الشح وتتخللها لحظات الصمت المتكرر . إن مسرح (بيكيت) هو مسرح الكلمة الأخيرة ، مسرح النفَس الأخير " آخر فرصة تمنح لصوت الإنسان عشية الحكم عليه بالصمت الأبدى" .

لقد تخصّص (بيكيت) فى اغتنام الصمت للتعبير عن حالات النفس البشرية وعجزها فى العثور على شىء يمكن أن تقوله .

ينبغى أن نتأمل حالات الصمت التى تستولى على (فلاديمير) و (استراغون) التى ينتظر فيها الإنسان أن تدفع الكلمة المتكلم إلى الاستمرار فى الكلام . حيث الشخوص يحاضون على الحديث ، ولكن الصمت يطبق عليهم ويغلبهم ويقطع حبل الحديث الذى لم يكد يبدأ . فى إحصاء قمت به ، وجدت أن (بكيت) يشير بالصمت مائة وست مرات فى ثنايا هذه المسرحية ، هذا بالإضافة إلى الحالات التى يشير فيها بالتوقف والانتظار "لحظة" ، وكلها تعنى عدم الكلام .

(1) VANNIER J., Langage de l'avant-garde, dans Théâtre populaire; No. 18, ier mai 1956.

فماذا يفيد الحديث مادامت الكلمة قد أصبحت عقيمة ؟ ومن ثم قلّت أهمية المضمون شيئا فشيئا ، بحيث أصبح ما يمكن أن يعطى ثقلا أو وجودا مسرحيا لهذه الكلمات ، هى البنية التى تنظمها وتجعل لها شكلا معينا ، وهكذا أصبح شكل الكلمة المحض هو الشيء الوحيد الذى يحفظها من الزوال ويحول بينها وبين العدم ، ومن ثم كان لجوء (بيكيت) إلى كتابة المسرح الصامت أو الذى ينتهى بالصمت ، فهذا فصل بلا كلام رقم واحد ، وفصل بلا كلام رقم اثنين ، سلسلة من الحركات تتم فى صمت ، وهذا الشريط الأخير حيث يدير (كراب) الشريط حتى ينتهى ، ثم يتركه يدور فى صمت .

وكذلك قل يا جو ، تبدأ بمجموعة من الحركات الصامتة ، وفى مرحلة معينة يمسك البطل عن الكلام وعن الحركة معا ، فيقوم صوت المرأة بالمهمة الأولى ، وتقوم الكاميرا بالمهمة الثانية ، ولكن البطل لا يريد أن يسمع صوت المرأة ، صوت ذكرياته ، يريد أن يقتل الصوت .

وبالمثل فى كاسكاندو ، حيث الرغبة العارمة فى الخلود إلى الصمت .

{ هذه الحكاية (؟) لو استطعت أن تختمها ؟ لهدأت بالا }

وهذه (وينّى) فى يالها من أيام سعيدة ، صحيح أن الثرثرة تمنحها الراحة ، ولكن هذه الراحة تعجل بفنائها ، فكلما تكلمت ، غاصت فى الأرض، إن الكلام ينتزعها من العدم، ويرديها فيه فى الوقت نفسه ، وحتى وهى تتكلم لابد لها من لحظات صمت :

{ إن عملية انتزاع الكلام لا تتم إلا بعد فترة طويلة من القهر ، يجمع فيها المتكلم أشتات نفسه ، ويقوى من عزمه ، قبل أن يستأنف سبر أغوار نفسه .}(1)

إن أعمال (بيكيت) المسرحية والروائية سواء بسواء ، تتهاوى من تلقاء نفسها ، والكاتب نفسه لا يعترف بأى رأى يريد أن يرى فى هذه الأعمال شيئا آخر أكثر من

(1) JANVIER L., Samuel Beckett par lui-même, coll. "ecrivains de toujours" éd. Du Seuil, 1996.

عملية قتل للكلمات ، أكثر من تحلّل لعملية الاتصال ، وفى هذا تكمن مأساة اللغة التى تحدث عنها (دوميناش) فى كتابه عودة المأساة :

{ إن الكلمات وهى العلامات الوحيدة الثابتة تتبدد بمجرد النطق بها ، واللغة التى تؤكد أننا لم نمت تماما ما دمنا نتكلم ونسمع ، هذه اللغة تبخرنا فى الوقت نفسه ، وتخنقنا وتقتلنا .}(١)

لقد ثبت عقم الكلمة ، وما إن تأكدت هذه الحقيقة لدى الشخوص حتى أعرضوا عن هذه الوسيلة ، وأخلدوا إلى السكون ، وتحصنوا بالصمت ، ذلك الصمت الذى أصبح نهاية كل ثرثرة أو لغو .

إن سيناريو فيلم ما هو إلا صمت مطبق ، وكذلك فصل بلا كلام رقم واحد يمكن أن يتكرر إلى مالا نهاية فى سكون تام ، وإذا كان (هام) فى نهاية اللعبة يناضل ضد الصمت بالقصص التى يرويها لنفسه ، إلا أنه يعرف جيدا أن الصمت هو الذى سيحقق له الراحة التى يتوق إليها ، وفى ذلك يقول الناقد (بواسديرف) :

{ لقد مات الإنسان ، ولا شىء ولا أحد ، حتى اللغة ، يمكن أن تكون ملاذا له أو ملجأ .}(٢)

وهذا (هنرى) فى **الرماد** ، يذهب إلى شاطئ البحر بحثا عن الهدوء والراحة ، وليملأ فراغ حديثه أو لحظات صمته بأنفاس البحر .

إن شخوص (بيكيت) يقبعون فى زواياهم يترصدون فى هدوء ، منهكين من فرط مطاردة أنفسهم وملاحقتها ، يتكتمون أنفاسهم ويطلقونها بحساب ، حتى الجو المحيط بهم فهو قليل الهواء ، ليس من شأنه أن يساعد على رنين الصوت ، أو إشاعة الضوضاء من حولهم ، هذا الصمت المطبق ما هو إلا صمت الرؤوس ، وهم بدلا من الكلام الذى لا يفيد يجمعون حواسهم فى خلوتهم مع أنفسهم .

---

(1) DOMENACH J.M., Le retour du tragique, éd du Seuil, 1967.
(2) BOISDEFERE P., op. cit.

وهكذا لا يستطيع الإنسان أن يحقق ذاته ، إلا فى الصمت المطلق الذى يستجيب لمتطلبات الروح .

{ كلا: أحب النظام . هذا حلمى . عالم كل ما فيه صامت ساكن ، وكل شىء فى مكانه الأخير تحت آخر حبة من التراب . }(١)

عناصر غير كلامية أخرى

هناك مجموعة من العناصر اللغوية غير الكلامية منفصلة عن اللغة الكلامية ، ولكنها تجرى عليها ؛ ونقصد بها كل ما يضيفه الممثل على اللغة التى يتحدث بها من " عنديّاته " التى تغير من قيمتها الدرامية ، وتجعل النص على الحالة التى يسمعه بها المتفرج ، بخلاف النص المكتوب الذى لا يشير إلى هذه الأشياء فى أغلب الأحيان . من أهم هذه "العنديّات ":

- طول أو قصر النفس مما يؤثر فى الوقفات ويتحكم فيها .
- النبر والجرس أو بصمة الصوت .
- السرعة أو البطء فى الكلام
- الإمالة والاختيار بين العديد من الصيغ (تعجب ، استفهام ، الخ) .
- إبراز هذا العنصر الشفوى أو ذاك عن طريق سبقه بالصمت ، لجذب الانتباه إليه .

مثل هذه الظواهر مهملة من جانب الدارسين ، وحتى الآن لم تتم تغطيتها .

بالرغم من تعقد مثل هذه الدراسات ، وعدم اعتراف اللغويين بأهمية بعضها ، سنقتصر على بعض الملاحظات المهمة .

---

(1) BECKETT S., Fin de partie, Minuit, 1971.

بادئ ذى بدء نشير إلى أن بعض هذه العناصر يرتبط ارتباطا وثيقا بالمعنى ؛ والبعض الآخر يضفى فقط على الكلام قيمة تعبيرية ؛ فكلمة **export** ، حسب النبر الذى ينطق به الإنجليزى هذه الكلمة ، يتحدد معناها: هل هو فعل أم اسم .[1] ومثل هذا الاختيار يحدد شكل الجملة ومعناها . وعلى العكس من ذلك ، فالسرعة أو البطء فى نطق العبارة لا يغير معناها . كذلك فإن الصيغة يكون لها دخل فى تحديد المعنى ، فهناك فرق بين " وصل . " وبين " وصل ؟ " فالثانية سؤال يتوقع إجابته من مستمع . وليس كل سؤال ينتظر إجابة ، فحينما أقول لطفل صغير " مش كفاية بقه ؟ " أو حينما نقول وقد دب اليأس فى قلوبنا : " مين يقرأ ومين يسمع ؟ " ، لا أنتظر إجابة .

من هذه الملاحظات ، السؤال الذى سنحاول الإجابة عليه هو : ما الأغراض التى يستعمل الكاتب المسرحى صيغة الاستفهام من أجل تحقيقها ؟ إن دراسة مسرحية (راسين) مثلا تثبت أنه نادرا ما كان يستعمل صيغة الاستفهام من أجل الاستفهام ، على نحو المثالين التاليين من مسرحية (بيرينيس) :

" هل ذهب أحد من طرفى لمقابلة ملك كوماجين ؟

" هل يعرف أننى فى انتظاره ؟

" وماذا تفعل الملكة بيرينيس ؟ [2]

إن (تيتوس) هنا ينتظر الإجابات الدقيقة التى يقدمها إليه (بولان) . ولكن حينما يستعرض (إيبوليت) فى مسرحية (فيدر) الأسباب التى تحول بينه وبين حب (أريسى) والقوانين الصارمة التى وضعها أبوه الملك للحيلولة دون ذلك . ثم يتساءل :

" فهل أكون أنا ، بدورى ، من أسرى ذلك الغرام ؟ [3]

---

(١) بول جارد ، النبر ، P.U.F

(٢) المسرحية ، ف ٢ ، م ١

(٣) المسرحية ، ف١ ، م ١

فإنه لا ينتظر إجابة من (تيرامين) على كل سؤال يوجهه . كذلك لا يمكن أن نزعم أنه يسائل نفسه حينما يقول :

" هل ينبغي أن أرعى حقوقها أمام أبٍ غضوب ؟[١]

من البدهي أنه يدرك أنه لا ينبغي أن يراعي هذه الحقوق . لكن الأسئلة التي تتردد على لسان (إيبوليت) لها وظائف متعددة أو وظيفة متشعبة . أحد النقاد (Bally) يركز على القيمة العاطفية للنص ، ويحلل المشاعر التي يعبر عنها بفضل الشكل الاستفهامي : الخوف، والغضب ، وضعف الثقة بالنفس ، والحاجة إلى الأمان (وسوف يجيب تيرامين على هذه الحاجة) ، الخ . ولكن هذه الأسئلة التي يرددها إيبوليت لها وظائف أخرى . فهي تضفي نوعا من تنوع الإلقاء على فقرة طويلة تجنبا للملل ، وهي أيضا تنوع الإيقاع، كما أنها تسمح للممثل بالتنويع في الصيغ . فهل مثل هذه القضايا لقيت حظها من الدراسة؟

من ناحية أخرى ، من المعروف لكل من يمارس المسرح أن مثل هذه العناصر الخاصة بطرائق الإلقاء عند الممثل لا يشار إليها في النص بشكل واضح : إما لأن المؤلف لا يهتم بتوضيحها ، وإما لأن الوسائل المتوافرة للقيام بذلك وسائل غير كافية . وفي ذلك يقول Bally : " إن المفاهيم العامة حول الصيغ ما تزال بدائية مثل الرموز أو العلامات التي يشار بها إليها في الكتابة " [٢] . وما يقال عن الصيغة يقال أيضا عن بقية طرائق الممثل ، كما أن المحاولات التي بذلت لسد مثل هذا النقص ما تزال ناقصة . ومن ثم كانت الحرية الواسعة التي تترك للممثل الذي يحاول أن يصل بالنص إلى درجة الكمال في الفهم. ومن ناحية أخرى تختلف هذه الطرائق أيضا باختلاف كونها اضطرارية أو اختيارية ، كما يتضح ذلك من المثال الآتي المأخوذ من (مقالب ساكابان) لموليير :

---

(١) المسرحية ، ف ١ ، م ١

(2) Bally, linguistique générale el linguistique Française, P.269.

أرجانت ـ وإذا كان هذا الابن الذى أحسنت تربيته ، كأى أب فاضل ، قد ارتكب ما هو أسوأ من ابنى ؟ هيه ؟

جيرونت كيف ؟

أرجانت ـ كيف ؟

جيرونت ما معنى هذا ؟ (١)

فى هذا الشاهد يمكن أم نعارض بين كلمة " كيف " المذكورة مرتين ، لأنه إذا كانت الأولى يمكن تأويلها بثلاث طرق مختلفة ، فإن الثانية لا يمكن أن تخرج عن معنى واحد ، والصيغة التى تتطلبها إجبارية . إن " كيف " الأولى يمكن أن تعنى : " ماذا تقول ؟ (أنا لم أسمع جيدا) " أو " ماذا تقصد ؟ (أنا أطلب تفسيرا) " أو " ما هى الطريقة التى تصرف بها تصرفا سيّئا ؟ " . ومن المرجح أن التأويل الثانى هو الأفضل ، ولكن الآخريْن محتملين. أما " كيف " الثانية فلا يمكن أن تخرج عن معنى واحد هو : "تسألنى كيف ؟ " وهو ما ينبغى أن يتوافر للصيغة التى يفرضها النص على الممثل . وهكذا نرى كيف أن كلمة واحدة تلقى بصيغة واحدة هى الاستفهام ، يمكن أن تؤدى إلى معنيين مختلفين .

إن المؤلف المسرحى يصطدم بجميع هذه القضايا ، وهو قد يعتمد فى ذلك على الممثل. ومن المهم بالنسبة للدارسين والنقاد معرفة طريقة الكاتب بهذا الصدد . ولكن مثل هذه الطريقة من الصعب تحديدها . ولنأخذ مثالا على ذلك مسرحيات راسين التى تبدو نصوصها فى أغلب الأحيان عارية تماما من أية تعليمات ، مما قد يوحى بأن المؤلف بمجرد أن كتب المسرحية ، لم يعد يأبه بطريقة عرضها . لو لم نكن نعرف أن راسين كان يهتم اهتماما كبيرا بالإلقاء ، بل هو الذى شكل الممثلة التى كان يعهد إليها بدور البطولة فى مسرحياته . فقد كان يشرح لها الأبيات التى ستقولها ، ويدلها على

(١) مقالب ساكابان ، ٢ ، ١ .

الإيماءات والحركات ،ويملى عليها الصيغ ، وأنه كان يكتب كل ذلك ويسجله ، وللأسف فقد ضاع هذا التراث . الشيء نفسه حدث بالنسبة لكل من كورنيى و موليير . ولكن إذا كان فى ضياع هذه الأوراق خسارة كبيرة ، فإن عدم عثورنا عليها هو الذى ترك الفرصة للأجيال التالية ، على سبيل المثال ، لتمثيل مسرحية مثل (عدو البشر) بأسلوبين مختلفين بل بأساليب مختلفة . أما فى المسرح المعاصر فإن المؤلفين غالبا ما يضيفون هذه الإشارات الخاصة بالأداء وطرائقه .

مرة أخرى ، هذه القضية دليل آخر على ما سبق أن أشرنا إليه مرارا من أن الكاتب المسرحى لا يعمل وحده ، وإن هناك مسئولية تقع على المخرج وعلى الممثل . كذلك فإن هذا الموضوع كله يدفعنا إلى دراسة هذه العناصر الإلقائية ، ثم وضع بعض القواعد الخاصة بما يمكن أن نسميه " الأسلوب الصوتى " .

الإيقاع أو التمبو (Tempo)

هذه اللفظة الموسيقية يستعيرها الفن الدرامى ليعبر بها عن السرعة أو البطء الذى يتم به أداء المشهد فوق المنصة . وهذا المفهوم نجده أيضا فى الأعمال الروائية والشعرية . فنحن لا نقرأ رواية عاطفية بالسرعة نفسها التى نقرأ بها قصة بوليسية . ولا نقرأ قصيدة "ولد الهدى"مثلا كما نقرأ نشيد " الله أكبر". وبالمثل فى الأعمال الدرامية ، فالمشهد الأخير من مسرحية (المغنية الصلعاء) سريع الإيقاع ، على عكس الإيقاع فى معظم مسرحية (فى انتظار جودو) . وعبء ذلك فى المسرح يقع على الممثل الذى ينبغى عليه أن يعيش النص ويحل محل الشخصية أو الكاتب ، ويتكلم بالنيابة عنه . ينبغى على الممثل أن يتكلم كما يتكلم " مكبث " أو " البخيل " . وفى هذا المجال يكون إلقاء الشعر بصفة عامة أبطأ من النثر . ومن ناحية أخرى ، فهناك الإيقاع الخاص بالمسرحية ككل ، ثم هناك الإيقاع الخاص بكل مشهد ، بل وكل جزء من المشهد . ومن الأعمال البارعة فى هذا الصدد الإخراج الذى قام به المخرج الكبير جان لوى بارو

لمسرحية (فيدر) حيث نوّع في الإيقاع في دور " فيدر " بالذات [1] . كما يحدث في الأعمال الموسيقية . وفي بعض الأحيان، في المسرح المعاصر ، يقوم المؤلف بنفسه بالإشارة إلى الإيقاع [2] المطلوب . من أمثلة ذلك نهاية الفصل الأول من مسرحية (فرسان الدائرة المستديرة) لجان كوكتو ، حيث يحدد الكاتب المطلوب فيما يتعلق بالإيقاع فيقول : " هذه العبارة تكون في البداية بطيئة ، ثم تأخذ في السرعة شيئا فشيئا حتى تصل إلى سرعة آلية . " كذلك المشهد الأخير من مسرحية (المغنية الصلعاء) يقول المؤلف مشيرا إلى الإيقاع المطلوب : " على أثر هذه العبارة الأخيرة ، يلزم الآخرون الصمت لحظة مذهولين . نشعر كأن هناك توترًا عصبيًا . دقات الساعة تصبح أكثر عصبية هي أيضا . العبارات التي ستقال بعد ذلك يجب أن تلقى ، أولا ، بلهجة باردة ، عدوانية . العدوانية والعصبية تزدادان شيئا فشيئا ... " . وما من شك في أن قضية الإيقاع تعد غاية في الخطورة ، وبخاصة إذا تعارض الإيقاع المطلوب للمشهد مع الإيقاع الذي يتبعه الممثل . من ذلك أن مسرحيات (فيدو) تفقد الكثير من قوتها الكوميدية إذا لم يتسم الأداء بالحركة أو الحركية المطلوبة . وعلى المؤلف في هذا الصدد أن ينبه الممثلين الذين قد يبطئون الإيقاع بحثا عن التأثيرات أو الإيفيهات ، أو قد يسرعون الإيقاع ربما صرفا للملل ، وبخاصة إذا كان النص طويلا، أو رغبة منهم في التألق والظهور .

النفَس وجرْس الصوت ، أو بصمة الصوت

قد يبدو هذان العنصران ، من أول وهلة ، مستقلين عن النص الدرامي وخاصين بالممثل نفسه . والحقيقة فإن الأمر ليس بهذه البساطة ، فعملية التنفس هي في الظاهر ظاهرة مادية أو جسدية ، لكنها في نهاية الأمر تؤثر تأثيرا كبيرا على النص بل وتفرض

(1) Phédre, mise en scéne de Jean Louis Barrault, du Seuil, 1952.

(٢) الأمثلة كثيرة ، انظر مسرحيات يونسكو وبيكيت .

عليه شكلا معينا إلى حدّ ما . فمن المعروف أن المرء إذا واصل الكلام دون أن يتوقف لكى يأخذ نفسًا ، فإن ذلك يؤثر تأثيرا مباشرا على بنية النص ، وبالتالى على النحو . وحتى بدون هذه الحقيقة ، فمن المعروف أن النفس بالنسبة لشخص مصاب بالربو يختلف عنه بالنسبة لشخص سليم ثرثار . فالأول يتكلم فى جمل قصيرة خشية أن ينقطع نفسه فجأة. أما الآخر فهو ينطلق فى الحديث لا يوقفه شىء إلا الاختناق الذى يضطره للتوقف. ولعل الدراسة تثبت وجود علاقة خفية بين الأسلوب الذى تصاغ به المسرحية وبين قدرة التنفس عند كاتبها . ولماذا لا نقول إن الطبيب (ريفان) أثبت تأثير مرض الربو فى أعمال (مارسيل بروست) . وأيا كان الأمر ، فإن النص المسرحى يختلف حسب ما إذا كان الكاتب قد أملاه إملاءً وفكر فى الممثل ، أو إذا كان كتبه بيده كما يفعل كثير من الروائيين . والممثل القدير يعرف على الفور إذا كان النص " يتنفس " بطريقة جيدة أو بطريقة سيئة . وهو يتدخل بدوره ويطبع النص بطابعه الخاص . وقد كان (لوى جوفيه) مصابا بالربو ، مما كان له تأثير على إلقائه ، بينما كانت سارة بيرنار، على العكس من ذلك ، تتمتع بقدرة فائقة على مواصلة الإلقاء عدة أبيات طويلة من الشعر ، حيث كانت تجرى تمرينات معينة على شفتيها لاكتساب النفس الطويل .

أما فيما يختص بالجرْس ، فلكل منا جرْس معين . وكبار الممثلين يحاولون أن يكون صوتهم الجميل فى خدمة النص . ومن أمثلة ذلك الممثلة (مادلين رينو) فى أدائها لمسرحيات ما ريفو ، والممثل (جان فيلار) فى أدائه لأعمال كورنيىْ . ولكن إلى جانب هذا الجرس الخاص ، فإن الممثل القدير لديه أو يتمتع بجرسات صوت صناعية يلجأ إلى استعمالها عند الحاجة ، وتحقق التأثيرات المختلفة . نذكر فى هذا الصدد (موليير) الذى قيل أنه " كان له عدة أصوات " يتجلى ذلك فى دور (سكابان) الذى كان يقوم به موليير نفسه . فقد كان الدور يتطلب أربعة جرسات صوت أو خمسة . والنص نفسه لا يعفى الممثل من هذه القدرة الخارقة على تنويع الجرس . وفى حالات أخرى يكون للممثل الحرية فى الاختيار ، كما فى دور " ألسست " فى مسرحية

(عدو البشر) حينما يتحدث عن غريمه ويحاول تقليده ، فالممثل فى مثل هذه الحالة يمكن أن يتبنى إلقاءً عاديا أو يلجأ إلى التقليد السريع ولكنه معبّر فى الوقت نفسه .

صيحات التعجب

هذه العبارة ينبغى أن تؤخذ هنا بمعناها الواسع . وهى تشتمل على طرائق فى التعبير تبدأ من مجرد التنهيده أى رد الفعل الجسدى ، وحتى عنصر شفوى مثل " حذار ! " أو " انتبه ! " يأتى فى مدخل الحديث ، فى المدخل وحسب . كما يشير إلى ذلك (جو جينهيم) حيث يقول : " إن التعجب ليس جزءًا من الحديث ، وهو بمنأى عن النظام النحوى " (١) . والتعجب يتردد كثيرا فى لغة الدراما كما فى الأحاديث العادية ، وهو يأتى ، مثلا ، كنقطة انطلاق للحديث أو تكئة له . ومن أمثلة هذا النوع كلمة ، "ماذا ؟ " التى ترد كثيرا فى التراجيديا الكلاسيكية فى مطلع الكلام :

" ماذا ؟ حينما يكون وطنك على مشارف الهلاك ..." (٢) وأهم ما يتصف به التعجب أنه " لا يعنى شيئا " بالمعنى الحرفى للتعبير . إن قيمته عاطفية ، وهى قيمة من الصعب استخلاصها ، ولكن الكاتب المسرحى الجيد يفيد منها . إن صيحة " آه ! " تعبر عن مشاعر مختلفة كما يستخدمها(فيدو) مع تحديده للشعور الذى تعبر عنه فى كل مرة ، أى الصيغة :

الجميع (مؤيدين) - آه !
الجميع (مذهولين) - آه !
الجميع (مندهشين) - آه !
الجميع (راضين) - آه ! (٣)

(1) Système grammatical de la langue française, Ire éd., p. 48, n. 2.
(٢) راسين ، (إستير) ، ١ ، ٣ .
(٣) فيدو ، (السيدة عند مكسيم) ، الفصل الثانى ، بالترتيب المشاهد ١ ، ٤ ، ٨ .

وأحيانا لا يحدد المؤلف المقصود بالتعجب ، وهنا على الممثل أن يعطى القيمة العاطفية المطلوبة ، مثال ذلك من مسرحية (طرطوف) " آه ! " التى يصدرها (كليونت) حينما يصبح وحده على المنصة بعد مقابلته لطرطوف .

إن مثل هذه الأمثلة توضح أم المشكلة الكبرى هنا هى مشكلة المعنى ، فالتعجب غنى فى قيمه بقدر ما أن وسائل التعبير عنه فقيرة . ومن ثم ، فالمعنى يظل دون الكمال .

الصيغة والتنغيم والإمالة

كل اصطلاح من هذه المصطلحات يمثل مشكلة فى حد ذاتها ، فهى ألفاظ تدل على مفاهيم كثيرة ، غير محددة ، وغير دقيقة . فالأول منها على سبيل المثال وهو كلمة "الصيغة " أو **intonation** فهناك أربعة أنواع منها : تقرير استفهام ، أمر ، تعجب . فالمرء يتحدث إما ليعطى معلومة ، أو أمرًا ، أو لطلب معلومة ، أو للتعبير من رد فعل معين فى موقف معين ، ومن ثم هناك أربع صيغ . وأى كلام يمكن أن يدخل تحت أحد هذه الأقسام ، وكل قسم مرتبط بصيغة خاصة فى الأداء . هذه الطرائق الأربع من الصيغ نطلق عليها الصيغ الأساسية .

بالإضافة إلى هذه الصيغ ، هناك ما يمكن أن نطلق عليه الترخيم أو التنغيم فى الكلام (**mélodie**) وهو يدخل فى تحديد وإبراز بنية الجملة .

المشكلة الآن هى معرفة الطريقة التى يستطيع بها المؤلف أولا ، ثم الممثل ، أن يتعامل مع هذه العناصر ويستخدمها . هل يكون ذلك بالطريقة نفسها التى يتعامل بها مع اللغة العادية ؟ العنصر الوحيد الذى لا يتغير فى الحالتين هو التنغيم ، لأنه ينتمى إلى اللغة نفسها . وكل لغة لها تنغيمها الخاص بها والذى يختلف عنه فى لغة أخرى . ومن ثم ففى حالة التنغيم لن تختلف اللغة الدرامية عن لغة الحديث العادية . أما بقية العناصر التى أسميناها أساسية ، فالأمر يختلف . وقبل أن نخوض فى الشرح ،

نشير إلى أن الفروق ليست دائما فاصلة وحاسمة ، كما يبدو من تحليلنا السريع . فمن الصعب ، مثلا، أن نحدد متى بالضبط نتحول من جملة تقريرية إلى جملة أمر إلى جملة تعجب ، فى الحالة التى تكون فيها العناصر الكلامية الحقيقية متطابقة . ولكن الاستفهام هو أظهر هذه العناصر . وهو فى كثير من الحالات يكون استفهاما زائفا تتنوع أغراضه ، وهو قد يتحول إلى تعجب. وليس من قبيل المصادفة أن الكثير من العلامات تكون مشتركة فى هذين النوعين من الجمل ؛ كما أنه من الممكن أن يكون مجرد تكأة للحديث :

(" هل تريد أن أقول لك ؟ " لمجرد إبراز ما يلى من كلام .)

وفى معظم الأحوال يكون الاستفهام مجرد " لازمة " فى الكلام (تعرف ؟ عرفت ؟) .

لا ننسى فى هذا الإطار أن نقارن بين استعمال راسين وكورنيْ لهذه العناصر . فكلاهما يستعمل الفقرة الطويلة فى الحوار . لكن فى حين تطغى على فقرة كورنيْ صيغة واحدة ، مثال على ذلك مطلع الفصل الثانى فى مسرحية (سينا) (١) فإن راسين ينوع فى الصيغ بما يتفق مع كلام الشخصية وحالتها النفسية ، كما أنه يسخر صيغة الاستفهام لتأثيرات مختلفة (فى الإيقاع بصفة خاصة) وهى تأثيرات لم يقم أحد بدراستها حتى الآن.

فيما يختص بالصيغ الأساسية ، لا يترك النص للممثل الحرية ، أو هو يترك له القليل منها ، فمهما كان الدور الذى تؤديه صيغة الاستفهام فى نص معين ، فإن الشكل يظل استفهاميا ، وقد سبق أن رأينا ذلك فى مسرحية (مقالب سكابان) عند التفريق بين المعنيين الخاصين بكلمة " كيف ؟ " (٢) وأن الأولى منهما ، كما رأينا ، يمكن أن تقال بثلاث طرق مختلفة ، مما يثبت أن هناك ثلاث طرق للإمالة . فما هى "الإمالة " إذن ؟ فى القرآن الكريم حالة إمالة مشهورة ولعلها الوحيدة فى سورة " هود "

(١) الأبيات من ٣٥٥ حتى ٤٠٤

(٢) انظر الفصل الخاص .

الآيـة "٤١" : ﴿وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِسْمِ اللَّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَّحِيمٌ﴾ ، فالإمالة فى كلمة "مجريها " حيث تنـطق فى مقام وسط بين مجريها ومجراها فلا هى بالألف ولا هى بالياء، وإنما تتحقق بإمالة الألف إلى الياء أو إمالة الياء إلى الألف .

والمقصود بالإمالة فى لغة المسرح ما يعرف بالـ inflexion وهو تغيير فى مقام الصـوت مما ينتج عنه تغيير فى القيمـة الدراميـة للفظ . وقد فصّلنا ذلك فى المثال الجامع فى كلمة كيف ؟ فى مسرحية " مقالب سكابان " .

الإمالة إذن هى قبل كل شىء حركة عاطفية . فهى تضيف إلى المعلومة المحضة التى تعبر عنها الكلمات ، عناصر تحدد لنا نية المتحدث ونفسيته ، وهذا لا يظهر فى النص المكتوب ، وإنما فى النص المقروء أو حالة إلقائه فوق المنصة . والحقـيقة أننـا لا نتكلم لمجرد نقل معلومة ، وإنما هذه المعلومة تكون مركبة ومعقدة ولا تكون مقصورة على العناصـر الفكرية وحسب . وهنا نتسـاءل : فيم تكمن العـاطفيـة فى المعلومـة . أسـاسـا، فى نوعين من العـوامل : عـوامل غـير كـلامـيـة (الموقف ، الحـالة النفسـيـة للمتحدث وللطرف الآخر ، الحدث أو الفعل ، الخ) وعوامل كلاميـة (النحو ، الإيقاع الخاص بالجملة ، كثافة وتنوع الإمالة بنوع خاص ؟) هذه الملاحظات العامة تتيح لنا أن نحدد، فيما يتعلق باللغة الدرامية ، قضية الإمالة . إن الفارق الكبير بين المسرح والحيـاة يكمن فى أن المتـفرج لا يكون أبدا أو لا يكون تقـريبـا أبدًا هو المتـحدث ؛ إنه يتصنّت على الأبواب ، وكل شىء يجرى فوق المنصة وكأنه غير موجود ؛ فما يقال فى الظاهر لا يخصـه ، ومن ثم فـإنه أقل التـزامـا من الشـخصـيـات ؛ ومن ثم أيضـا ، إنه يحتـاج ، لكى يتـأثـر ، بالمعنى العام للفظ ، إلى أن يستمع إلى نص مثقل بالعاطفية . إن المعلومـة المحضـة ، أى التى تطغى فيـهـا العناصـر الفكرية ، لا يكون لها أى تأثير درامى ، ومن هنا ندرك ، مثلا ، أن التقديم المبدئى للمسرحية (الذى يتمثل فى إعطاء فكرة عن الموضوع فى المشاهد الأولى) هو مشكلة المشاكل بالنسبة للكاتب المسرحى . ففى بداية المسرحية، ينبغى على الكاتب ، من ناحية ، أن يضع المتـفرج فى مجريات الأمـور وهو جـانب فكرى محض لا عـلاقة له بالعـاطفـيـة . ومن ناحـيـة أخـرى ، فـإن

الموضـوع والموقف والشخصيات لا تكون معروفة بما فيه الكفاية لكى تمارس العناصر الفوق الكلامية تأثيرا عاطفيا على المتفرج وتجعله ينفعل. ومن ثم كان الضيق الذى شعر به المتفرج أمام السرد الذى جاء على لسان (ليونيس) فى بداية مسرحية (رودو جون) لكورنيىْ ، وقد اعترف كورنيىْ نفسه بذلك حينما قال : " لم يحدث بعد شىء فى المسرحية يثير فضول المتفرج ، شىء يمكن أن يؤثر فيه " (١) على العكس من ذلك مسرحية (أتالى) لراسين حيث المدخل ساخن وحافل بالعاطفية المؤثرة .

نخلص من ذلك إلى أن النص الدرامى الجيد هو النص المحمل بالعاطفية التى تجعل الممثل قادرًا على التصرف فى الإمالة واستعمالها إلى أبعد الحدود . ومن ثم هناك نصوص غنية فى هذا الصدد ، ونصوص أخرى فقيرة . من النوع الأول نقدم مثالا من مسرح ماريفو وهو مسرح عظيم فى هذا المجال ، مجال الإمالة . فهذه (ليزيت) الخادمة تثنى على صفات (دورانت) عند سيدتها (سيلفيا) .

" والله ! كل شىء فى هذا الرجل طيب ، المفيد والممتع ، كل شىء موجود فيه .

فترد سيلفيا قائلة :

" نعم ، الوصف الذى تقومين به ، يقال إنه يشبهه ، ولكن ، يقال ، ومن الممكن أن يكون شعورى أنا غير ذلك . (٢)

يمكن أن يقال الكثير حول هذا النص فيما يتعلق بالمقاطع والوقفات والإيقاع أيضا . وهى فرصة للممثلة لكى تنوع فى الإمالات وهى التى تهمنا هنا . ويمكن أن نحلل النص على النحو التالى :

" نعم "	:	موافقة ظاهرية
" الوصف الذى تقومين به "	:	تحفظ

(١) كورنيىْ ، تصدير مسرحية رودو جون .
(٢) ماريفو ، لعبة الحب والمصادفة ، ١ ، ١ .

" يقال إنه يشبهه " : أمل .

" ولكن يقال " : معارضة أولى بتأثير "يقال"

" ومن الممكن أن يكون شعورى أنا غير ذلك" : معارضة ثانية

" أنا " : كلمة أساسية .

" فالأمر يتعلق بسعادتى ومستقبلى أنا . "

ومع أن هذا الكلام يأتى فى المشهد الأول من المسرحية ، إلا أن عرض الموضوع هنا عرض ذكى بحيث إن هذه العبارات ، وبالذات العبارة الأخيرة التى جاءت على لسان سيلفيا ، محملة بالعاطفية بسبب الموقف نفسه ، وهى عاطفية ترجع إلى سببين : الأول العلاقة بين سيلفيا وليزيت والمناقشة التى جرت بعد رفع الستار بينهما ، والسبب الثانى أن سيلفيا تعرض مشاعرها الحميمة لنفسها أكثر مما تعرضها لليزيت . ولا يسعنا هنا إلا الاعتراف بما فى النص من زخم نفسانى مما يقدم للممثلة التى تقوم بالدور الفرصة لاستخدام سبع إمالات مختلفة ، ومن ثم نجد فى هذا النص أحد قوانين اللغة الدرامية التى تتسم بتركيز التأثيرات أو الإيفيهات .

وحينما نقول إن النص يقدم للممثلة كل هذا الكم من الاحتمالات الإمالية فى الأداء ، فمعنى ذلك أن النص هنا أشبه باللحن الموسيقى الذى يكلّف الممثل بأدائه أو عزفه . مع الفارق فى أن النص يقول فى الوقت نفسه أكثر وأقل من اللحن الموسيقى : أكثر ، لأنه "يقول " أى " يعنى " ، فى حين أن اللحن الموسيقى لا يعنى شيئا بالمعنى الحرفى للفظ ؛ وأقل ، لأن المؤلف الموسيقى يتحكم فى نظام ألحان أكثر ثراءً ويرشد المؤدى أكثر مما يفعل الكاتب المسرحى .

فى ختام مسرحية دون جوان لموليير يصيح سجاناريل قائلا : " أُجْرتى ! أُجْرتى !" هذه الصيحة تضعنا أمام مشاكل خطيرة فى الأداء . أولا ، لأن المعلومات التى يقدمها النص غير واضحة ، فهو لا يقدم سوى عناصر معرفية ؛ ثم ، وبالذات ، لأن صيغة التعجب (التى تشير إليها علامة الترقيم) تكشف لنا عن الطابع العاطفى للنص

لا أكثر . ولكن من الذى يخاطبه (سجاناريل) بهذه العبارة ؟ هل يوجهها إلى دون جوان الذى ابتلعته الأرض ؟ أم يوجهها إلى نفسه ؟ أم إلى المتفرجين ؟ وما هو الشعور الذى يدفع سجاناريل إلى إطلاق هذه الصيحة ؟ هل هو مجرد الجشع ؟ نحن ، فى القرن الواحد والعشرين ، لا نعرف كيف أدى موليير هذا المشهد ، ولن نعرف أبدا ماذا كان يريد أن يقول بهذه الصيحة . لقد حمل معه فى قبره سرّ هذه العبارة .

ولكن مثل هذه العبارات تترك للمخرج والممثل مجالا واسعا للحرية فى الأداء . وتظهر براعة الممثل حينما يستطيع أن يستخلص من النص كل ما يكمن فيه من قيم عاطفية ودرامية . وهو يستطيع ذلك بشرط : أن يتمتع بمقدرة فى تنويع الإمالات تفوق مقدرتنا فى الأحاديث العادية ، حيث لا نعير مثل هذه القضية اهتماما بسبب انشغالنا بالمستوى الدلالى للحديث وبمشاغل الحياة . أما فى المسرح ، فاللغة ينبغى أن تؤثر فينا وتثير إعجابنا. ولا يتحقق ذلك إلا إذا كان الممثل إنسانا يتحدث أفضل منا . لذلك فهو يتعلم فى الكونسرفاتوار ، من خلال تعبيره عن البغض والغضب والعطف ، كيف ينوع فى الإمالات ويبدع فيها ويثير الإعجاب . ومن ثم أيضا كانت صيحة كبار المخرجين أمام عجز الممثلين عن أداء الإمالات : " لا تعرفون كيف تقرءون النص ! " إن كبار المخرجين يبذلون الجهد المضنى فى النبش تحت التراب كى يكشفوا عن الوجوه الحقيقية لدون جوان وطرطوف وماكبث وهاملت ، لكى يستخلصوا من النصوص الإمالات الحقيقية .

إن دراسة طرائق الممثل فى الأداء والتى تتعلق باللغة الدرامية غير الكلامية (بصمات الصوت ، والتقطيع ، والنبر ، والإيقاع ، والنفَس والتعجب ؟) تبين مدى غزارة وتنوع هذه الطرائق . فبعضها ينتمى إلى اللغة ولا يمكن ألاّ ينتمى إليها ، والبعض الآخر يظل على " أعتاب النص " ويمكن فصلها عنه ، وكلٌّ منها تضيف "معلومة " بالمعنى اللغوى للفظ . وهذه المعلومات هى بطبيعتها متنوعة . وهى دائما محملة بالقيمة العاطفية ، وهى إجبارية ، إلى حد ما ، بالنسبة للممثل . وهى أيضا تختلف فى درجة وضوح الهدف منها . وكما تختلف فى إمكانية فصلها عن النص ،

فهى توضحه وهو يوضحها ؛ غير أن النص بدونها لا يكون كافيا فى أغلب الأحيان. كذلك فإن الحركات والإيماءات والحدث والموقف الدرامى هى التى تضفى عليها معانيها المختلفة . وكل ذلك لا يكفى ، إذ على المؤلف أن يشير إلى قيمتها عن طريق الإرشادات الدرامية التى يكتبها فى ثنايا النص .

وفى كثير من الأحيان تظل هذه القيمة غير واضحة وتحتاج إلى التفسير . وأسباب ذلك كثيرة : أولا ، بعض الأشكال الكتابية تكون متعددة المعنى . مثال ذلك ، كما أسلفنا ، صيحة " آه ! " . كذلك فإن نظام الرموز فى هذه الطرائق فقير إلى حد كبير ؛ ففى بعض الأحيان يعلن الرمز عن وجـود حـالة من هذه الطرائق دون أن يصفها أو يحدد ملامحها . فعلامة التعجب مثلا تشير تقريبا إلى المعنى الأساسى ، لكنها لا تذكر شيئا حول الإمالة أو تغيير الصوت . ومن ثم فإن الإشارات التى يكتبها المؤلف دائما أو غالبا ما تكون غير كافية ، إما لأنه سبق أن أعطى الممثلين توجيهات شفهية معينة لم نحتفظ بها ، وإما أنه ترك للممثلين الحرية فى التصرف ، وإما أنه أراد لعمله أن يتسم بغموض معين ، وإما أنه أراد ألا يشق على القارئ بالإكثار من التدخلات . لذلك ، ففى كثير من الحالات ، فإن النص يكون بالنسبة للمخرج والممثل " محايدا " أو " ممكنا " ومن ثم تتعدد طرائق أداء الدور الواحد ، بل وقد تتعارض .

ولا يسعنا فى ختام هذه الدراسة إلا أن نكرر أنها مجال خصب للبحث ، لكنه مجال ما يزال بكرًا ، ويحتاج إلى المزيد من الاهتمام على المستوى النظرى ، وبالذات على المستوى التطبيقى .

الخاتمة

لا شك أن تشعب موضوع هذا البحث ، يجعل من الصعب الإلمام الكامل بكل جوانبه.

والواقع أن اللغة المسرحية لغة شاملة جامعة ، " كل شيء في المسرح لغة " هكذا قال (يونسكو) قبل نصف قرن تقريبا . وإذا كانت العناصر الكلامية وحدها قد اكتسبت على مر السنين بعدا متميزا ومكانة مرموقة أو غير عادية ، فإن المسرح الحديث قد قلب الأوضاع رأسا على عقب . إن أحد الأعمدة الرئيسة التى يقوم عليها هذا المسرح يتمثل فى استغلال العناصر الأخرى المصاحبة للغة البشرية التى لم تعد أكثر من عنصر واحد من بين العناصر الأخرى.

نضيف إلى العجز الفنى والقصور الأدائى للغة ، المشكلات الاجتماعية والقضايا الدولية التى فجرتها هذه اللغة الإنسانية ، فغنى عن البيان أن معظم الصراعات الاجتماعية والعالمية ترتبط ارتباطا وثيقا بما تسببه اللغة بمفهومها الضيق من سوء فهم أو سوء مفاهمة.

ونشير فى هذا الصدد على سبيل الأمثلة لا الحصر إلى ما وقع فى أوروبا فى عصر الإصلاح من حروب أدى إليها مجرد الصياغة اللغوية ، والسبب نفسه كان وراء كثير من الحروب الدينية فى هذه القارة . أولا تندلع الحروب دائما من منطلق لغوى عن طريق الدعاية مثلا ؟

وهذا (ليفى شتراوس) العالم اللغوى الكبير يحذر من اللغة المنطوقة :

{ إذا كنت أتكلم بتحفظ شديد ، فذلك لأننى أفكر ببطء ، ولأن اللفظ الملائم ، أو المثال الجيد ، لا يسعفنى حينما أريد ، بل قد

يلزمنى فى بعض الأحيان ثمانية أيام للعثور على الكلمة المناسبة .}[١]

وإذا كان بعض كتاب المسرح المعاصر يسخّرون بعض وسائل الاتصال المسموعة والمنظورة (الإذاعة والسينما والتلفاز) لعرض أعمالهم التى يخضعونها للقوانين الفنية لهذه الوسائل ، وإذا كان هذا الجانب لا يدخل فى موضوعنا ، إلا أنه يدل على أن المسرح الحديث لا يتردد فى ارتياد الميادين الجديدة سعيا وراء إثراء إمكانياته الاتصالية عن طريق وسائل أخرى جديدة تلائم روح العصر ، فلقد شاهدنا فى الآونة الأخيرة أن جانبا كبيرا من الثقافة التى كانت فى الماضى تخرج علينا فى الصحف والكتب قد أصبحت اليوم تبث عن طريق الإذاعة ، وتعرض فى دور السينما ، أو على الشاشة الصغيرة ، كذلك فإن الكتب نفسها تتحول من الشكل التقليدى إلى طرائق جديدة فى النشر ، توزع الكتب مسجلة على أشرطة مسموعة مرئية [٢].

إن تكنولوجيا التسجيل فى جعبتها الكثير ، وفيما يتعلق بالفن المسرحى فهناك ما ينبئ بالتوصل إلى إمكانيات تفوق بكثير ما وصل إليه هذا الفن حتى اليوم ، فمن الممكن مزج الفنون المختلفة والوسائل الفنية المختلفة أكثر مما يحدث الآن ، وبذلك نحصل على أشكال فنية جديدة .

كل ذلك من شأنه أن يعيد النظر فى الأشكال المسرحية القائمة ، ويغير من طبيعة العلاقات القائمة بين منصة التمثيل وقاعة المسرح من ناحية ، والعلاقة بين الممثل والنص من ناحية أخرى .

ولقد شهدنا فى الآونة الأخيرة طرائق جديدة فى التعبير لم تسفر عنها الأشكال القديمة، من ذلك أسلوب " التلقائية " الذى يعلن الانفصال عن الأعراف والتقاليد المتوارثة .

---

(1) LEVI-STRAUSSE C., Lire, écrire et en parler, Laffont, 1985.
(2) LYOTARD J.F., Ibid.

إن المعارضة اليوم تعكف على التشكيك فى النص المسرحى نفسه ، بأشكاله وبنيانه، وتسعى إلى إلغاء الشكل الحالى للمسرحية الذى يعزل الممثل فوق المنصة ، ويعطيه حق الكلام ، ويحرمه مئات المتفرجين فى القاعة . فتسعى المعارضة إلى جعل العمل المسرحى عملا مشتركا لا فرق فيه بين ممثل ومتفرج ، فالجميع سواسية فى عرض قضاياهم وهواجسهم بأنفسهم ، وبأصواتهم ، وحركات أجسامهم فعلى الجسم البشرى أن يصبح لغة فى حد ذاته ، وأن يخلق بنفسه قواعده الدلالية ، ومن ثم كانت موجة مسرح الحياة ومسرح الأحداث والتحرر من القواعد ومن الأشكال الأدبية المكتوبة ، وخرجت من أركان الدنيا الأربعة موجات جديدة تسعى جميعا على حد تعبير الناقد (جان جاكو) إلى:

{ هدف مشترك يتمثل فى التأكيد على التعبير الجسدى ، والبث الصوتى، والارتجال .}(1)

وبذلك لم يعد هناك مجال للفصل بين المسرح والحياة ، فالحقيقة أنه ليس هناك تعارض بين الحياة وبين المسرح الذى فصلنا القول فى لغاته المختلفة إن المسرح لم يعد لحظات ترويح أو تسلية فى دوامة الحياة اليومية الطاحنة ، وإنما هو أسلوب خاص للحياة، أسلوب أكثر ثراء وأشد كثافة من الحياة اليومية .

{ إن المسرح الحق يدعونى للمشاركة فى بناء إنسان جديد على أسس هى أسسى، وبوسائلى الخاصة ، عن طريق استخدام "مادة " تُعرض علىّ على سبيل الاقتراح }(2)

إن اللغة البشرية " لغة الكلام " تضاءلت أمام ما يتميز به الجسد من حرية التعبير وجودة الأداء ، وقد تجلّى ذلك فى اتجاه عدد كبير من كتاب المسرح إلى التخلى عن القواعد القديمة والأساليب التقليدية والعودة إلى الأشكال البدائية للعرض المسرحى ،

(1) JAQUOT J., Les Voies de la Création théâtrale, vol. I, Paris, C.N.R.S. 1970.
(2) BEHAR H., Jarry, le monstre et la marionette. Larousse, 1972.

وذلك بتقديم مسرح غير أدبى فى الشكل أو فى الأسلوب : من ذلك ما يطبع مسرح (بيكيت) من ملامح المسرح الفكاهى فى العصور الوسطى ، وفنون السيرك والملاهى ، وما يشيع فى مسرح (يونسكو) من عناصر فن القراقوز ، وما اشتهر به (جان جينيه) من شعائر وطقوس ، وما يشيع فى مسرح (آداموف) من رقص وأداء صامت ، وكان من نتيجة ذلك ظهور نوع من المسرحيات التى تمارس علينا تأثيرا حسيا ماديا ، وأصبح من العسير أن يخرج المتفرج بعد عرض مسرحى لأحد هؤلاء الكتاب المحدثين دون أن يتساءل عما يهدف إليه الكاتب من وراء مسرحياته .

وعلى الرغم من العدمية التى تشيع فى مسرحيات مثل نهاية اللعبة أو الشريط الأخير ، فقد حقق كتاب المسرح الحديث انتشارا واسعا وشهرة عالمية، فقد نجحوا من خلال أعمالهم المسرحية فى التعبير عن أفكارهم دون اللجوء إلى الأساليب المباشرة الصريحة التى يستعملها المحاضر أو الخطيب [1].

وإذا كان هؤلاء الكتاب قد حملوا على اللغة الكلامية ، فقد ظلوا مؤمنين بأنه مادامت ليست هناك قوانين تحكم الوجود أو الدلالة ، فمن باب أولى ألا تكون هناك قوانين تحكم تأليف العمل المسرحى ولا وسائل التعبير المستعملة ولا الأساليب الفنية المسخرة فى هذا العمل الفنى .

{ كل ما يُرى على منصة التمثيل يمكن أن يشارك فى العرض ، بدءا من الديكور (الشجرة فى مسرحية فى انتظار غودو ، والنافذتان فى نهاية اللعبة ، الأبواب العديدة فى الكراسى ، الساعة الخالية من العقارب فى التقليد الساخر) ، والملابس والقبعات فى مسرحية فى انتظار غودو ، والملابس المهلهلة فى جاك وتغيير الملابس لشخصية ليلى فى التقليد الساخر) ، حتى الجمادات التى يستعملها الشخوص (الحقيبة التى يحملها لاكى)

---

(1) PRONKO L., Théâtre d'avant-garde, Dénoël, 1963.

والسوط الذى يحمله (بوتسو)، والآلة الكاتبة الخاصة بالمناضل ، وأكداس الورق المبعثرة فى مسرحية الغزو ، وحتى حركات وإيماءات الممثلين وبطء الحركة فى التقليد الساخر ، و جميع الذين يسقطون} (١)

كما أن هناك عناصر بصرية أخرى توفر الجو المناسب ، وتوحى بالشاعرية المطلوبة، مثل الإضاءة والألوان ، من ذلك :

{ الألوان الرمادية فى نهاية اللعبة ، والأسود والأبيض فى التقليد الساخر ، والديكور الضوئى فى سفاح بلا كراء}(٢).

كذلك فهناك الديكور الصوتى (المؤثرات الصوتية) الذى يلعب دورا مهمًا فى بعض هذه المسرحيات ، من ذلك الصفارات فى المناورة الكبرى والمناورة الصغرى ، ونهاية اللعبة ، و فصل بلا كلام رقم واحد ، و رنين المنبه فى يالها من أيام سعيدة.

إن هذه الوسائل الفنية النوعية لتؤكد على استقلال فن المسرح بالنسبة لفنون الأدب الأخرى ، كما أنها أصلت الفن المسرحى الذى لم يعد يقتصر على نص مكتوب ولا على الشعر ، ولا على الصور ، ولا على الرقص والتمثيل الصامت ، أو الموسيقى ، وإنما أصبح فنا جامعا شاملا .

ولكن طلعت علينا فى العقدين الآخرين مسرحيات تختلف عن المسرحيات التى اعتدناها عند كتاب العبث من ناحية (بيكيت ويونسكو وساروت مثلا) والمسرح الملحمى من ناحية أخرى . فهى نصوص مفهومة، بل هى تتسم بالسهولة واليسر ويمكن أن نطلق عليها صفة النصوص الأدبية . هذا إذا تعاملنا معها بالشكل المباشر ومع النصوص المكتوبة التى تظهر على السطح ، دون الغوص فيما يمكن أن تضمره من معان أخرى .(٣)

(1) ESSLIN M., Le théâtre de l'absurde, Buchet/Chastel, Paris, 1971.
(2) PRONKO L., op. cit.
(3) Bernard-marie Koltès et le théâtre au carrefour des écritures, Paris,200.

من السمات المشتركة أيضا فى هذه النصوص المختارة أنها نصوص كتبت خصيّصا للمنصة بواسطة مؤلفين محترفين عارفين بأسرار المهنة ، ومعنى ذلك أنها ليست من نوع الأعمال التى كانت تتم على طريقة " من هنا وهناك " أو تعتمد على تجميع أشتات من متفرقات تحقيقا للمبدأ الساذج الذى يزعم أن كل شىء يصلح للمنصة . كما أنها نصوص لا تكون تابعة للإخراج تالية له ، فهى بعيدة عن ضغوط المنصة وممارسات هيمنة المخرجين المتعالمين . (١)

ويجمع بين هذه المسرحيات أيضا أن إخراجها على المنصة أسهل وأيسر من قراءتها وتأويلها . فليس من المطلوب أكثر من بسطها ونشرها أمام الجمهور من خلال ورشة عمل ومجموعة من المؤدين .

هذه النصوص ، التى سبق أن وصفناها بأنها من النوع الأدبى ، تهتم بعملية الإلقاء والقراءة فوق المنصة . ومن ثم كان تطعيمها بالوسائل المعينة من صوتية وحركية وشاعرية .

هذه الشاعرية المشتركة بين النصوص المختلفة يتم تحقيقها من خلال منظومة من الأصوات كما فى مسرحية (لاجارس) بعنوان " كنت فى بيتى " أو من خلال الأصداء كما عند (فينافيه) فى مسرحيته " صورة امرأة " أو تداخلات ومقاطعات كما عند (كالافيرت) ومسرحيته " غنى وثلاثة فقراء. "

وعلى العكس مما تمثله الكلمة من إشكاليات على المستوى الدلالى والمستوى التنفيذى (الصمت) كما ساد ذلك فى مرحلة العبث واللامعقول ، تحتل اللغة الكلامية فى هذه النصوص الجديدة موقعها الواقعى فى شكل مونولوجات طويلة عند لاجارس وكولتيس فى "التركة" على سبيل المثال ، أو من خلال حوارات متشنجة عند روسّو وبورديه . هذا الوضع الجديد أتاح الفرصة لعودة الحدوته التى كان العهد المنقضى قد خاصمها مفضلا عليها المكوكية والخواء اللغوى . يتجلى دور اللغة الإيجابى حتى فى

(١) المرجع السابق .

أكثر النصوص تفككا مثل مسرحية "صورة امرأة" لـ ميشيل فينافيه . لقد عاد الحوار القديم للمسرح وعادت معه الرغبة فى التواصل مع الآخر بعد النفور منه والصدّ عنه ، حتى لو كان ذلك فى شكل استفزاز للآخر لتفريغ ما لديه من طاقات كلامية .

وإذا كانت عودة الحوار قد تمت على حساب الحركانية والمسرحانية والاستعراضات، فإنها لم تلغ هذه الممارسات المسرحية .

ولعل من أبرز ما تشترك فيه نصوص هذه المسرحيات هو أن المؤلفين لا يلتزمون باستعمال القواعد الكلاسيكية فيما يختص بالكتابة وبالشخصية . إن اهتمام المؤلفين فى المقام الأول هو اهتمام بالنصيّة لا بالشخصية ، اهتمام بأساليب الكتابة . لذلك فدراسة هذه النصوص لا تبدأ بدراسة الشخصيات ، لسبب بسيط هو أن المؤلف لا يهتم بها أو لا يحاول تمييزها على المستويين النفسانى والاجتماعى . أما الدراماتورجية ، فالمؤلفون يستعملونها كقالب يهدف إلى الاهتمام بطرائق الكتابة نفسها .

ولا يعنى ذلك أن الشخصية تختفى كما كانت الحال فى مسرح بيكيت مثلا ، بل هى تعود وتتشكل من جديد فالمؤلف . فى مسرحية " صورة امرأة " يخلص إلى رسم صورة دقيقة للشخصية والوسط الذى يحيط بها ، وكذلك الدوافع التى تحدد تصرفاتها ؛ يتبع المؤلف فى ذلك أسلوب تجميع المكعبات . أما فى مسرحية " تاجر المخدرات والزبون " فإن كولتيس يستعمل وحده المتناقضات .

إن الشخصية لم تختف فى المسرح الجديد ، ولم تعد العلاقة بينها وبين اللغة علاقة إلغاء متبادل ، بل أصبح يجمع بينهما نوع من التعاون . ويتضح ذلك بنوع خاص فى أعمال كولتيس ، فعلى الرغم من وجود شخصيات قوية فى مسرحية " فى عزلة حقول القطن " فإن الممثلين ، وعن طريق الإلقاء والإيقاع والحركات ، يبرزون بلاغة اللغة عند كولتيس ويبرزون ملامح دقيقة عند الشخصيات . من هنا تأتى أهمية الإخراج فى هذه المسرحيات . وحتى فى حالة عدم إخراجها ، والاقتصار على قراءتها ، فإن القارئ مطالب بأن يتصورها ذهنيا وهى تعرض على المنصة .

هذه الملاحظات التى سقناها ، من تقودنا إلى بعض التوقعات أو التنبؤات الخاصة بالمستقبل القريب :

ستتمتع الكتابة الدرامية بدرجة أكبر من الاستقلالية عن الممارسات النصيّة والإخراج، وستكون النصوص سهلة يسيرة بلا تعقيد .

كذلك فإن الكتابة ستعود إلى الذوق الباروكى الخاص بالنص الكلاسيكى المحكم الصنعة. فقد انتهى عصر التكرار الحداثى الممل والمكوكية أو الدائرية التى تصيب بالدوار.

سيشهد المستقبل القريب أيضا العودة إلى القصص الواقعية والحكايات والأساطير ، وبخاصة سيكون هناك نوع من الحنين لموضوعات الحب التى طالما لقيت الصد والسخرية.

سيكون التركيز على الجوهر المكون من ثلاثى : العاطفة والتخت (الخشبة المجردة) والكلمات . لكن المنصة بالمعنى الحديث والإيماءات والحركات لن تختفى ، بل ستتشابك مع النصوص الجديدة .

سيكتسب دور الممثل أهمية أكبر بالنسبة للمؤلف . ولن يقتصر هذا الدور على مجرد تقمص الشخصية ، بل سيكون له دور فى النص بالنسبة للمؤلف ، سيصبح الممثل هو الممثل الدراماتورج .

وسيتقلص حجم الإخراج بمعناه الدقيق ، حينما يقتصر على طرح النصوص ونشر معانيها بلا تأثيرات مفتعلة أو استعراضية . كما لن يقتصر الإخراج على المخرج ، بل سيقوم به كل العاملين فى العرض ، بحيث يصبح عملا مشاعا أو مشتركا .

وأخيرا ، وفيما يختص بالمتفرج ، فلن يتقيد بمعايير معينة للحكم على النصوص أو العروض ، وسيعود إلى المعيار المولييرى والكورنيلى والكلاسيكى الذى كان يحتكم إلى الذوق والمتعة والرغبة فى التحاور مع النص بنص آخر .[١]

---

(١) المرجع السابق .

المصادر والمراجع

(أ) المسرحيات

- Adamov, Théâtre I, Paris, Gallimard, 1953. Contient : La Parodie, L'Invasion, La Grande et la petite Manœuvre, Le professeur Taranne, Tous contre Tous.
- Id., Théâtre II, Paris, Gallimard. 1955. Contient : Le Sens de la Marche, Les Retrouvailles, Le Ping-Pong.
- Arrabal, Théâtre V, 1967 : Théâtre panique L'Architecte et l'empereur d'Assyrie.
- Beckett, Théâtre I, éd. de Minuit, 1971 : En attendant Godot, Fin de partie, Acte sans paroles I, Acte sans paroles II.
- Id., Tous ceux qui tombent, éd. de Minuit, 1965.
- Id., Comédie et actes divers, éd. de Minuit, 1966.
- Id., Oh les beaux jours, éd. de Minuit, 1963.
- Id., La dernière bande, suivi de Cendres, éd. de Minuit, 1959.
- Genet, Les Bonnes, Gallimard, 1946.
- Ionesco, Théâtre I, Paris, Gallimard, 1954 : La Cantatrice chauve, La Leçon, Jacques ou La Soumission, Les Chaises, Victimes du devoir, Amédée ou Comment s'en débarrasser.
- Id., Théâtre II, Paris, Galimard, 1958 : L'Impromptu de l'Alma, Tueur sans gages, Le nouveau locataire, L'avenir et dans les œufs, Le Maitre, La Jeune Fille à marier.
- Id., Théâtre III, Paris Gallimard, 1963 : Rhinocéros, Le piéton de l'air Délire à Deux, Le Tableau, Scène à quatre, Les Salutations, La Colère.
- Id., Théâtre IV, Paris, Gallimard, 1966: Le Roi se meurt, La Soif et la faim, La Lacune, Le Salon de l'automobite, L'Œuf dur, Le Jeune homme à marier, Apprendre à marcher.
- Id., Haute Surveillance, Gallimard , 1949.
- Id., Le Balcon, Gallimard, 1956.
- Id., Les Nègres, Gallimard , 1958.
- Id., Les Paravents, Gallimard, 1961.
- JARRY A., Tout Ubu, Paris, M. Saillet, 1962.

- Tardieu Théâtre de chambre, Gallimard, 1966.
- Contient :
- Qui est là ?
- La Politesse inutile.
- Le Sacre de la nuit.
- Le Meuble.
- La Serrure.
- Le Guichet.
- Monsieur Moi, Dialogue avec un brillant partenaire.
- Faust et Yorick, Apologue.
- La Sonate et les trois Messieurs ou Comment parler musique.
- La Société Apollon ou Comment parler des arts.
- Oswald et Zénaïde ou Les Apartés.
- Ce que parler veut dire ou Le Patois des familles.
- Il y avait foule au manoir ou les Monologues.
- Eux seuls le savent.
- Un mot pour un autre.
- Un geste pour un autre.
- Conversation-sinfonietta.

(ب) المؤلفات النقدية

- ABASTADO C., Présence littéraire, Ionesco, Bordas, 1971.
- ADAM A., Littérature française, T. II, Larousse, 1972.
- ADAMOV A., L'Aveu, Paris, Sagittaire, 1946.
- ARISTOTE, Art Poétique, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, éd. G. Budé, 1932.

الكتب النقدية

- ARTAUD A., Le Théâtre et son double, Gallimard, 1964.
- Id., Lettre sur le langage, 1931.
- ASLAN O., Les Paravents de Jean Genet dans Les " Voies de la création théâtrale," III, C.N.R.F., 1972.

- BARTHES R., Eléments de Sémiologie, éd. Du seuil, 1966.
- Id., Essais critiques, Littérature et signification, éd. du Seuil, Paris, 1964.
- BAT G., Le masque et l'encensoir, Paris, Bloud et Gay, 1926.
- BEHAR H., Jarry le monstre et la marionette, Larousse, 1972.
- Id., Théâtre Dada et Surréaliste, Gallimard, 1979.
- BENMUSSA S., Les ensevelis dans le théâtre d'Ioneso, dans "Cahiers de Renaud-Barrault " No 22/23, Mai 1958. BOISDEFFRE P., Samuel Beckett ou la parlerie de la moet, dans " Les écrivains de la nuit," plon, 1963.
- BONNEFOY C., Entretiens avec Eugène Ionesco, Belfond, 1966.
- BORGES G., Conférences, Gallimard, Paris, 1985.
- CHMPINY M., Le Genre dramatique, éd. Regain, Monte-Carlo 1965 .
- CONDILLAC, Essai sur l'origine des connaissances humaines, 1746.
- Id., Principes généraux de grammaire, 1775.
- COPEAU J., Etudes d'art dramatique, " Critiques d'un autre temps." N.R.F., Paris, 1923.
- CRAIG E. G., Des recherches dans les tragédies de Shakes-peare, dans " De l'art du théâtre" Ed. O. Lieutier, Librairie Théâtrale, 1970.
- Dictionnaire des œuvres contemporaines, S.E.D.E. et V. Bompiani, 1968.
- DUROZOI G., Beckett, Présence littéraire Bordas, 1972.
- DUVIGNAUD J., et LAGOUTTE J., Le Théâtre contempo rain, Larousse, Paris, 1974.
- ECO U., Opera aperta, Milano, Bompiani, 1962.
- ESSLIN M., Le Théâtre de l'absurde, Buchet / Chastel, Paris, 1977.
- FRIEDMAN M. J., Configuration Critique de Samuel Beckett, Lettres Modernes, Paris, 1964.
- FOUCRE, Le geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett, A. G. Nizet, Paris, 1970.
- FUERST W ¯ R., Tendances actuelles du dicor théâtral. Dans Journal de psychologie, 1926.
- GOUHIER H., L'Œuvre théâtrale, Flammarion, Paris, 1981.
- Id., L'Essence du théâtre, Aubier- Montaingne, Paris 1968.
- Guiraud P., La Sémantique, Paris, P.U.F. "Que sais je ?", 1969.
- Id., Les Fonctions secondaires du langage in Le Langage, sous la direction d'André Martinet, Encyclopédie de la Pléiade, N.R.F., Gallimard, 1968.
- IBRAHIM H., Beckettland, L'Enfer ici et maintenant, Les Livres de France, Le Caire, 1986.
- JACQUART E., Le Théâtre de dérision, Gallimard, 1974.

- JACQUOT J., Le Théâtre Moderne depuis la Deuxième Guerre mondiale, Paris, C.N.R.S., 1967.
- JAKOBSON R., Essais de linguistique Générale, Paris, les éditions de Minuit, 1963.
- JANVIER L., Pour Samuel Beckett, Minuit, 1966.
- Id., Samuel Beckett par lui même, Lettres modernes, Paris, 1964.
- JOUVET L., Témoignages sur le théâtre, Flamarion, Paris, 1952.
- KOTT J., Shakespeare notre contemporain, Paris, Julliard, 1962.
- KRISTEVA J., Le langage cet inconnu, éd. du Seuil, 1981.
- LARTHOMAS P., Le Langage Dramatique, Armand Colin, 1972.
- LAUBREAUX R., Les Critiques de notre temps et Ionesco, Garnier, 1973.
- LUPASCO S., Logiques et Contradition, Paris, P.U.F. 1947.
- MAGNAN J - M., Jean Genet , Seghers, Paris, 1971.
- MAYOUX J - J., Sous de vastes portiques, Maurice Nadeau / Papyrus, 1981.
- MELESE P., Samuel Beckett, Paris Seghers, 1966.
- MICHAUD G., Ionesco, de la dérision à l'antimonde, Le théâtre moderne C.N.E.S., Paris, 1967.
- MIGNON P - L., Le Théâtre contemporain, Hachette, 1969.
- ONIMUS J., Samuel Beckett, coll. Les écrivains devant Dieu, Desclée de Brouwer, 1967.
- PANDOLFI V., Histoire du théâtre, t. III, éd. Marabout-Uni versité, 1964.
- PAULHAN J., Les Fleurs de Tarbes ou Terreur dans les lettres, Gallimard, 1963.
- PERCHE L., L'Enfer à notre portée, Le centurion, Paris, 1969.
- PICON G., Panorama de la nouvelle literature française, N.R.F., Paris, 1960.
- PIVOT B., Ecrire, lire et en parler, Laffont, 1985.
- PRONKO L., théâtre d'Avant-garde, Denoël, Paris, 1960.
- RENAUD-BARRAULT, théâtre des nations, S.I.P.E., Paris, 1968.
- SAINT TOBI, Eugène Ionesco ou à la recherché du paradis perdu, Gallimard, 1973.
- SCHIFRES A., Entretiens avec Arrabal, Paris, Belfon, 1969.
- SERREAU G., Histoire du Nouveau Théâtre, Gallimard, 1966.
- SURER P., Le Théâtre Français Contemporain, Paris, S.E.E.S., 1964.
- VANNIER J., Langage de l'avant-garde, dans Théâtre Populaire, No. 18, ler mai 1956.
- VERNOIS P., La Dynamique Théâtrale d'Eugène Ionesco, Paris, Klincksieck, 1972.

الفهرس

(٢)

العناصر المنطوقة

يقول المعاصر (رولان بارت) فى تعريف المسرح :

" إنه جهاز ضخم للاتصال . فى وقت الراحة ، هذا الجهاز يكون قابعا خلف ستار . ولكن ما إن ترفع عنه الستار ، حتى يشرع فى إصدار عدد من الرسائل الموجهة إليك . وتنفرد هذه الرسائل بأنها تكون متزامنة . ولكن بإيقاعات مختلفة. فأنت فى مرحلة من مراحل العرض المسرحى تتلقى ، فى وقت واحد ، ست معلومات أو سبع معلومات (صادرة عن الديكور وعن الملابس ، وعن الإضاءة ، وعن مكان الممثلين وحركاتهم وإيماءاتهم وكلامهم) وبعض هذه المعلومات تكون ثابتة (هذا ينطبق على الديكور) فى حين أن البعض الآخر يدور (الكلمة والحركات) إننا إذن أمام إصدارات معلوماتية متعددة ، تلك هى المسرحانية "تكثيف فى الرموز " .

وقبل (بارت) بمائة عام تقريبا ، قال (الفريد دى فينى) الشاعر الرومانسى وصاحب مسرحيتى شاترتون وستللو :

" المسرحية فكرة تتحول فجأة إلى آلة .

هذه الآلة تعمل عن طريق الزمن والأفكار

والكلمات والحركات والكارتون الملون واللوحات

والمطرزات "

مقدمة

ماذا عن مفهوم اللغة عند الكاتب المسرحى ؟

ما العناصر التى تتحكم فى هذه اللغة وتكسبها قيمتها الجمالية وتأثيراتها الدرامية ؟

الإجابة على هذه الأسئلة تستوجب منا ، ليس فقط تناول العمل المسرحى بوصفه عملا علينا تحليل حسناته وسيئاته . إيجابياته وسلبياته ، وذلك بعد تحليل عناصره ، وإنما تستوجب الإجابة على هذه الأسئلة أن نتناول العمل المسرحى بوصفه إبداعًا علينا أن نسبر أغواره ونستجلى أسراره .

لا شك أنها عملية صعبة ، ولكن بدونها تكون أية دراسة لعناصر هذا الإبداع وأى نقد أدبى له، عملا منقوصا لأنه يعتمد على أسس واهية غير ثابتة.

هذه الأسئلة أيضا تقودنا إلى سؤال آخر أعم وأشمل ، يتعلق بمكانة المسرح داخل منظومة " الفنون الجميلة ". ولكن قبل ذلك علينا أن ننظر إلى الموضوع من زاوية أخرى، ونحاول تحديد ما يكون عليه موقف المؤلف المسرحى وأهدافه، حينما يضطلع بكتابة المسرحية ، ماذا عن حرياته وقيوده؟

" الكاتب فى العمل الدرامى ينبغى أن يعبر عما يريد من خلال الممثلين ، ولا يمكن أن يستعمل وسائل أخرى " . هذا ما يقوله شاعر من العصور الوسطى يدعى دى بينياك .

هذا الرأى مع قدمه ، إلا أنه صحيح إلى حد كبير . فالكاتب المسرحى لا يمكنه أن يعبر شفويا إلا من خلال شخصيات ، و " الأنا " عنده هو " آخر " . وهذا ما يضع

بعض القيود على اعترافاته الشخصية أو يجعلها مستحيلة ، ولكنه أيضا يجنبه المشكلات الكتابية التى يتعرض لها الروائى أو الشاعر . إذن ، علينا أن نعترف أن كل شيء فى المسرح أقوال وأفعال تصدر عن الشخصيات .

وهنا لا يكون الكاتب المسرحى وحيدا ، أو بمعنى آخر لا يعانى ، كغيره من المبدعين، من العزلة الإبداعية . صحيح أن المسرحية تتم كتابتها فى صومعة الكاتب ، لكن سرعان ما يستولى عليها العاملون فى المسرح ، من مخرج ومصمم ديكور وملابس، الخ . فيدلى كل منهم بدلوه لتأخذ المسرحية شكلها الأخير ، ومن نص مكتوب تتحول إلى مسرحية معروضة . هذه التدخلات هى التى أضفَت على أعمال بعض كبار الكتاب المسرحيين سماتها المميزة . فعلى سبيل المثال ، لولا تدخلات (لوى جيوفيه) لما جاءت مسرحيات (جيرودو) فى الصورة التى نعرفها . ولولا (روجيه بلان) لما كانت مسرحية فى انتظار جودو أصلا .

مثل هذا التعاون المثمر هو الذى يمكّن الكاتب المسرحى أيضا من التخلص من وسواس عدم الكمال الذى يستولى عليه ، وهو يهيئ النص للمطبعة . فالكتابة تصحيح ، بعده لا يكون هناك فرصة للتصحيح . نخلص من ذلك إلى أن العمل المسرحى عرضة دائما وأبدا للتغيير . يذكرنا هذا بالعادة الأمريكية التى تقضى بأن تعرض المسرحية فى الأقاليم ، ويتم تعديل النص تبعا لردود أفعال الجماهير حتى يتم عرضها فى العاصمة . وهذا ما فعله موليير فى مطلع حياته .

لذلك كله كان الكاتب المسرحى أقل المبدعين معاناة ، لأنه أقلهم حرية ومسئولية ، فحريته مقيدة والمسئولية موزعة .

إحدى بطلات (بول كلوديل) تقول فى أحد العروض :

" هناك المنصة وهناك القاعة " . بمعنى لابد من أخذهما فى الاعتبار عند الكتابة المسرحية. فعلى سبيل المثال ، عرض يقدم فى قاعة الصوت والضوء فى الهرم ، أو فى إحدى الكاتدرائيات الكبرى بأبعادها الهائلة ، مثل هذا العرض يفرض إيقاعًا معينا . كذلك فإن شكل القاعة ، واتساعها ، وطبيعة المنصة ، يتيح للكاتب المسرحى أو لا يتيح

تحقيق تأثيرات معينة . ولعل حديث (جان جيرودو) فى " مرتجلة باريس " خير دليل على ذلك ، حيث يعتبر المسرح كائنا بشريا له ميوله ورغباته ، ويحب ويكره .

ومن نافلة القول فى هذا الصدد أن نشير إلى مقارنة بين المسرح المفتوح القديم ، وبين المسرح المغلق الحالى . فالاختلافات المعمارية تفرض على العرض أشكالا مختلفة أيضا . كذلك فإن الاختلاف البين بين مسرح (شكسبير) وبين المسرحية الكلاسيكية الفرنسية ربما جاء نتيجة للاختلافات المادية الخاصة بالعرض . إن بعض المسرحيات تحتاج إلى منصة واسعة ، والبعض الآخر يحتاج إلى مسرح غرفة . فالنوع الأول لا تنجح معه مسرحيات (ماريفو) مثلا ، فى حين أنه يصلح لمسرحيات (كورنيىْ) .

والكاتب الدرامى ، وهو يكتب ، عليه أن يأخذ فى الاعتبار أيضا الممثلين ومواهبهم وإمكانياتهم . و (راسين) مثلا ، كان يكتب مسرحياته لممثلة معينة تؤدى دور البطولة . وكذلك مسرحيات (جيرودو) كانت تكتب لمخرج بل وبطل معين ، هو (لوى جوفيه) . ولعلها كانت ستتغير لو كانت كُتبت لغيره .

وكما أن المؤلف المسرحى ليس المسئول الوحيد عن المسرحية ، فهو أيضا قد يتحمل تبعات أخطاء الآخرين أو تقصيرهم مما يؤثر على نجاح المسرحية . ومن ثم كان (كورنيىْ) يحاول دائما أن يستغنى عن الأدوار الصامتة لأن الممثلين كانوا يوكلون مثل هذه الأدوار لخدمهم الذين لا يعرفون كيف يتحركون على المنصة . وكذلك كان (بومارشيه) يحذر من الفهم الخاطئ لطبيعة بعض الأدوار ، ويشدد على الممثلين فى الالتزام بنمط معين من الأداء .

وفى هذا الصدد ، نشير إلى أن الممثل الممتاز يمكن أن يخفى عيوبًا فى النص ، ومن ثم كان كثير من المؤلفين المسرحيين لا يهتمون بالأسلوب معتمدين على مواهب الممثلين التى تحول الفسيخ إلى شربات كما يقولون . ومن هنا كانت المهمة الصعبة التى تقع على عاتق الناقد فى التمييز بين حدود الكاتب وإضافات الممثلين .

وتأتى تدخلات المخرج لتزيد الأمر تعقيدا . وما أكثر المعارك التى يثيرها المخرجون. فالمخرج ، فى الأغلب من الأحيان ، يحاول أن يفرض أسلوبه فينسخ

أسلوب الكاتب . وما حدث من جراء ذلك فى مسرحيات (موليير) و (ماريفو) فى العصر الحديث أكثر من أن يُحصى . يصل الأمر فى بعض الأحيان إلى أن يصبح "النص" " تكأة للنّص " أو يتحول "التكست " إلى " بريتيكس " . وكلما كان العمل المسرحى غنيا ، تعرض لمثل هذه التحولات والتبدلات . ولعل المسرح الكلاسيكى خير مثال على ذلك ، بحيث أصبحنا لا نستطيع اليوم أن نستمع إلى صوت (راسين) الحقيقى .

وأخيرا يأتى دور الجمهور . فكيف لا يفكر فيه الكاتب ؟ هذا " الفراغ الكبير من اللحم" ، كما يصفه بحق (آلان) . هذا " التجمع الغريب الذى يغطى الجدران كالذباب " كما يصفه بحق أيضا (كلوديل) ، الأغنياء أسفل والفقراء أعلى بعكس الوضع الاجتماعى ، ولكنهم جميعا متوحدون ، بعكس ما هم عليه فى الحياة اليومية ، فى قلق واحد أو فرح واحد .

ولكن هناك جمهور وجمهور ؛ فالجمهور الحق ، هو الجمهور الحر الذى يشترى وهو داخل حق التأييد أو الاستنكار ، حق البقاء أو الانصراف ، حق تحقيق الشهرة أو القضاء عليها . أما الجمهور المجامل ، فهو لا يعد جمهوراً . ومن ثم لم يقدم لنا القرن السادس عشر مسرحيات عظيمة . أما القرن التالى ، فكانت " قاعدة القواعد " هى إثارة إعجاب جمهور متأهب للمشاغبة وتقريع الممثلين وتوبيخهم ، حتى جمهور " الدرجة الثالثة " الذين كانوا يشاهدون مسرحيات (راسين) وهم وقوف ، وهم على درجة عالية من الحساسية الفنية والذوق الرفيع . كان هذا الجمهور هو الذى يفرض على العمل المسرحى شكلا معينا ، ويملى لغته على الكاتب . وإذا كان مسرح (موليير) مسرحا منوعًا فلأنه كان يثير إعجاب جمهور البلاط وجمهور المدينة أى جمهورين متباينين ، وكان كلاهما يضحك من أبطال (موليير) ولكن لأسباب متباينة أيضا .

وهكذا فالكاتب المسرحى يفكر فى الجمهور وهو يكتب . لمن يكتب ؟ والكاتب المسرحى الحق هو الذى يكتب لهذا التجمع المجهول الهوية الذى يمثله الجمهور . وهذا الجمهور ، إلى حد ما ، مسئول عن المسرحية . وما أجمل ما يقوله (سالاكرو) فى هذا

الصدد : " لكى يأتى عصر مسرحى عظيم لابد من لقاء بين كاتب عظيم وجمهور عظيم . لا أقول إن الكاتب العظيم هو نتاج جمهور عظيم ، ولا أن الجمهور هو نتاج العمل المسرحى ، ولكننى أقول إن العمل المسرحى هو نتاج لقاء بين الكاتب والجمهور " . وهنا أيضا يتجلى ما سبق أن أشرنا إليه من أن الكاتب المسرحى هو الوحيد من بين المبدعين الذى يخرج من دائرة العزلة .

والآن يأتى دور الجمل والجمال ، أو بعبارة أخرى . العرض والجمهور. فمن ناحية، الكاتب يرتعد خوفا فى انتظار ردود أفعال الجمهور ، ومن ناحية أخرى الجمهور المتربص بردود أفعاله التى لا يمكن توقعها . هذا الجمهور لابد من إثارة إعجابه ، وإلاّ ضاع كل شيء . فالمسرح فن اجتماعى، والمسرحيات ينحصر عرضها فى وقت محدّد، ومن ثم كان المسرح فنا " رهيبا " يتطلب تأثيرا فوريًا . وهنا نتذكر ، بل نعجب بالبدايات " الهجومية " التى كان يستهل بها (موليير) مسرحياته الكبرى التى كانت من فورها ، تضع الجمهور حيث يريد الكاتب .

هذا المبدأ يفرض على الكتابة المسرحية بعض قواعدها وبدونه تتصف الكتابة المسرحية بصفات أخرى . إن محدودية العرض ، وبالتالى تعجل الجمهور وعجزه عن الرجوع أو إعادة النظر فيما قيل قبل قليل ، وكذلك كون هذا الذى يقال ينبغى أن يصل إلى الهدف المطلوب ، كل ذلك يفسر ويؤكد أن اللغة المسرحية مختلفة تماما عن لغة الرواية أو القصيدة حتى بعد التطور فى تقنية الاتصال .

وإذا كان الكاتب المسرحى ، كما أسلفنا ، أقل المبدعين معاناة وقلقًا ، إلا أنه أكثرهم تعرضا للخطر والمجازفة . إن رواية مطبوعة فاشلة قد تنهض من عثرتها ، ومع الزمن قد يتحول الفشل إلى نجاح . أما المسرحية المعروضة فهى ، فى ليلة واحدة ، إما أن تنجح أو تفشل . فى اليوم التالى لعرض مسرحية " السيد " أصبح كورنيْ كاتبا مرموقا .

من هنا كان القلق الأخير الذى يشعر به الكاتب المسرحى حين يتحول العرض إلى كتاب مطبوع . فالمسرحية ، كما قلنا كتبت للعرض ، ولظروف العرض نصيب الأسد

فى تحديد مصيرها . وكثير من مواطن الجمال فى المسرحية ترجع إلى الفعل المسرحى ونبر الأصوات . ومن ثم مثل هذه المسرحيات لا يوصى بقراءتها إلى أشخاص لهم عيون يكتشفون بها من خلال القراءة كل ما فى العرض من أفانين . ومن سوء حظ الكاتب المسرحى أن تقع المسرحية فى أيدى قارئ ردىء ، أى يكتفى بالقراءة ، ولا يجيد أو لا يريد أن يبذل الجهد المطلوب لتحويل النص إلى عرض .

نسوق فى هذا الصدد ما حدث مع (بومارشيه) بعد أن قام بقراءة مسرحيته أوجينى على بعض رجال الأدب والمثقفين . يقول بومارشيه :

" ؟ قال لى أحدهم بصراحة بالغة ، كانت نبراسًا لى فيما بعد :

– هل تريد طبع هذه المسرحية أم تريد عرضها ؟

– لماذا ؟

– لأن الوضع يختلف ، إذا كنت تكتب للقراءة أو تكتب للتمثيل . "

وكانت مفاجأة أيضا أن يطلب هذا الصديق المثقف من (بومارشيه) ألا يترقّق كثيرا فى كتابته وألا يدقق كثيرا فى الأسلوب . ولعل ذلك حتى لا تصبح المسرحية مجرد "نص " بالمعنى الضيق للفظ .

وقد كان (بومارشيه) يقرأ مسرحياته قبل عرضها على أصدقائه عدة مرات ، بل إن بعض مسرحياته ومنها " الأم المذنبة " بدأ يفكر فيها منذ عام ١٧٨٥ ، ولم ينته منها قبل عام ١٧٩٠ . وحتى فى أثناء البروفات ، فقد كانت تتم بعض التغييرات الخاصة بالبناء الخارجى والداخلى ، وكان يغير فى الأسلوب وفى الحوار . كذلك فإن فتور الجمهور فى بعض الأحيان كان يضطر الكاتب إلى التغيير فى الأسلوب ، وبخاصة فيما يختص بمسرحية " حلاق أشبيليّة " .

هذه الأمثلة نسوقها دليلا على تعقد عملية الكتابة المسرحية ، وبخاصة إذا أردنا أن نستخلص الملامح العامة الخاصة بلغتها . ووضع منهج يسمح لنا بالحكم على أسلوب هذه المسرحية أو تلك . ولعل من الممكن الآن أن نضع عددًا من الأسس الخاصة بهذا النوع من الكتابة .

إن هذه الدراسة تصطدم بعدد من الصعوبات التى يساعد التحليل السابق فى تحديدها. هذه الصعوبات يمكن أن نحصُرها فى ثلاث :

أولا : هناك الاقتناع بخصوصية كل نوع إبداعى بشرط تعريفه تعريفا دقيقا . ولعل من مثالب النقد الحديث الخلط بين الأنواع . فكل نوع إبداعى لابد له من منهج نقدى مختلف . أبسط الأمثلة على ذلك أن الرواية مثلا تكتب من أجل القراءة ، أما المسرحية ، بالمعنى الحقيقى للفظ ، فهى تكتب من أجل العرض ، وبالتالى من أجل المشاهدة . ومجرد سماعها يضعف من قيمتها ؛ وقراءتها قد تغير من طبيعتها إذا ما اكتفى القارئ بالقراءة دون أن يحاول ذهنيا تصور العرض . وكثير من القراء لا يستطيع ذلك .

ثانيا : فيما يختص بالأسلوب ، فمن الصعب عزل هذا الجانب . فهو متأثر بكل ما سبق . فمع التقدم فى قراءة الرواية يحدث نوع من الاسترجاع لما سبق قراءته على ما بقى من القراءة . وما ينطبق على الرواية ينطبق بشكل أكبر على المسرحية . بل إن المتفرج يكون أكثر حساسية وتأثرا من القارئ ، باعتبار أنه ينتمى إلى جماعة خاصة هى الجمهور.

ثالثا : سبق أن أشرنا إلى التأثير الفورى للحوار وسرعة هذه التأثيرات. وفى هذا الصدد يفيدنا ما يسوقه النقاد عن حالة (شكسبير) الذى لم يفكر أن الناس يوما من الأيام سيقرءون مسرحياته مطبوعة فى كتب . بل وأن البعض سيقوم بإحصاء حروفها ويقابل بينها ، فعندما كان (شكسبير) يكتب كانت المنصة هى التى أمام عينيه ، كان يرى فى مسرحياته شيئا متحركا حيا ، شيئا لا نستطيع الإمساك به أو نقده بالتفصيل . فالأمر لا يعدو أكثر من تحقيق انطباع معين (مناقشات جيته مع أيكرمان ، نظرية الأدب ، سوىْ) .

أما بومارشيه فهو يعارض بين الجمهور وبين النقاد ، فيرى أن الحكم على حقيقة صعبة يلزمه " عدد ضئيل من المستنيرين " وليس " جمهور هائل من الدهماء " ثم يضيف قائلا : " شئون الذوق والشعور ، باختصار ، شئون العرض ، لأنها لا تتم إلا

من خلال الإحساس القوى الذى تحدثه فى المشاهدين، هل ينبغى الحكم عليها بالقاعدة نفسها ؟ " ثم يقول : "المسرح ، ليس مجال مناقشة وتعمق بقدر ما هو مجال إحساس " . (بحث حول النوع الدرامى الجاد ، المسرح ، هيرمى .) .

إن الربط بين هذين النصين له مغزى كبير . فهو يساعدنا فى فهم الصعوبة التى نقابلها عند تحليل مشهد معين . فهناك دائما تعارض بين ما يبذله الناقد الحريص على النظر إلى النصوص بالمجهر ، وبين سرعة حركة هذه النصوص والتأثير الذى تحدثه . وهذا صادق فيما يختص بالرواية والقصيدة ، وهو أكثر صدقا فيما يتعلق بالمعرض المسرحى كما يشير إلى ذلك النصان السابقان .

وبعد التعرض لأنواع " الخضوع " التى يتوجب على الكاتب المرور بها ، يأتى دور الحديث عن الحريات المكفولة للكاتب . فهو حرٌ فى اختيار موضوعه والأطوار التى يمر بها واختيار نوعه وشكله . وما ينطبق على الموضوع ينطبق على اللغة . وبعد الحديث عن الضرورات التى يلتزم بها الكاتب نحو جمهوره ، من المناسب أن نذكر أن هذا الجمهور ، إذا كان فعلا جديرا بهذا الوصف ، على استعداد لتقبل كل شىء ، على استعداد لتقبل جميع الأساليب . ولكن جميع الأساليب فعلا ، فالأساليب هى أكثر من مجرد الكلام، أكثر من مجرد اللغة العادية . إن المقصود هنا هو اللغة الدرامية . فالكاتب المسرحى شبيه بالشاعر الذى يتعامل مع اللغة بطريقة معينة ، ويصوّره (بول كلوديل) فى قصيدته " ربة الشعر " وهو يتحدث عن نفسه : " الكلمات التى استعملها ، هى الكلمات العادية ، وهى ليست الكلمات العادية نفسها . "

والسؤال الآن ، لماذا هى ليست الكلمات العادية نفسها ؟ كيف وفى أية ظروف يتم هذا التقويم ؟ هذا هو موضوع بحثنا .

الفصل الأول

الكلام الذى يقال والنص الذى يكتب

العمل الدرامى مكتوب ، لكنه مكتوب لكى يمثل . معنى هذا " أن على الممثل أن يعطى الانطباع بأنه يرتجل وأن النص الذى يقوله ليس فى الحقيقة نصا " .

وهذه من مفارقات المسرح .

والكاتب يمكن أن يستعمل لغة دقيقة ، أو يستعمل مستويات لغة الحديث اليومية . وأيًا كان الوضع ، فإن لغة المسرح دائما تختلف عن لغة الحديث العادية ، وأيضا عن لغة الكتابة ، لكنها ، لأنها لغة ، تأخذ من الاثنتين (لغة الحديث ولغة الكتابة) . هذه الظاهرة سنحاول أن نناقشها فيما يلى .

علينا أن نبدأ من ملاحظات يسيرة . أولها أن لغة المسرح يمكن أن تقترب كثيرا إما من لغة الحديث وإما من لغة الكتابة . ولكنها لا تختلط بهما . وإذا حدث مثل هذا الخلط، فقد العمل المسرحى تأثيره وفاعليته .

من الممكن أن يحاول كاتب مسرحى ، تحقيقا للواقعية فى كتابته ، أن ينقل بالضبط العبارات المستعملة فى الحياة اليومية ، فإذا أراد أن يكون عمله مؤثرا ، فإن اللغة التى يستعملها ينبغى أن تختلف صفاتها عن صفات اللغة التى نتحدثها فى الحياة .

وبالعكس ، الكاتب نفسه يمكن أن يجعل شخصياته تتكلم كما لا تتكلم أبدا فى الحياة العادية . تتكلم لغة شاعرية ، لكنها لغة درامية . بل هناك المسرح المنظوم شعرًا مثل مسرحيات راسين وكورنيى وشكسبير ، ولا أحد ينكر قوته الدرامية .

فى الوقت الذى يتأهب فيها الكاتب المسرحى لكتابة مسرحيته ، وفى جميع مراحل الكتابة ، عليه أن يختار أسلوبا معينا على شاكلة جميع المبدعين، الروائيين مثلا ، الذين يكتبون روايات شعبية أو شاعرية . لكن هذا الاختيار ، بالنسبة للمؤلف الدرامى ، يختلف. فاختيار الأسلوب بالنسبة له هو تحديد لطبيعة الاتفاق بين اللغتين . وصعوبة الكتابة المسرحية تأتى من أن مرحلة الكتابة تسبق مرحلة القول ، ومن ثم فهو اتفاق بين لغتين متعارضتين فى بعض جوانبهما . إن كتابة النص المسرحى الجيد يعنى التوحيد بين الأضداد .

ومن ناحية أخرى ، فإن التفكير هو " تدوير رموز اللغة " والتفكير هنا يمكن أن نستبدل به الكلام والكتابة . إذن " تكلم " أو " كتب " يعنى " دور رموز اللغة " .

ومن الجدير بالذكر أن هذه الظاهرة ظلت مهملة من جانب الباحثين . حتى اللغوى الكبير " دى سوسير " الذى كان قد وعد بدراستها لم يوف بوعده.

والحقيقة أن عملية التكلم وعملية الكتابة ، وهما عمليتان فى ظاهرهما قريبتان ومتشابهتان ، إلا أنهما مختلفتان بسبب اختلاف ظروف استعمالهما .

إن التحدث معناه التحدث إلى شخص ما نتوقع ردود أفعاله . أما الكتابة فهى الكتابة لشخص غائب أو الكتابة للذات . فلغة الكلام لا وجود لها إلا بتوافر موقف معين هو موقف المتحدثين ، وهذه اللغة مرتبطة فى الغالب بفعل معين ؛ أما الكاتب فهو يتجرد من موقفه الذاتى ليصطنع موقفا جديدا .

هناك اختلاف آخر : لغة الكلام بالمعنى الضيق تكون مصحوبة بمجموعة من الرموز (العلامات) فوق اللفظية **extra - articulations** اختلاف ثالث : العجلة التى تحدونا ونحن نتحدث تجعل لغة حديثنا غير خالصة من العيوب ، ومن ثم فنحن لا ننفك نصحح هذه اللغة أثناء التحدث . أما النص المكتوب فهو يكون مصححا مسبقا .

وأخيرا هناك اختلاف جوهرى وهو أن لغة الحديث ولغة الكتابة لا تدخلان فى إطار زمن واحد . فالحديث يكون " آنيًا " والمتحدث والمستمع يعيشان فى زمن واحد .

أما النص المكتوب فهو فى أغلب الأحيان خارج الزمن الذى يكتب فيه ، أولا لوجود فارق بين الوقت الذى يُكتب فيه والوقت الذى يقرأ فيه ؛ ثانيا لأن الكاتب يسعى لخلق زمن معين لعمله المسرحى وهو ليس الزمن الحقيقى الذى يعيشه الكاتب ، ولا الزمن الحقيقى الذى يعيشه القارئ ، وإنما هو زمن صناعى ، خيالى ، هو زمن الحدوته بالمعنى الواسع اللفظ . (الفرنسية فى العالم ، العدد ٣٣ ، يونيو ١٩٦٥) .

ومن ثم ، فإن موقفنا من لغة الحديث يختلف عن موقفنا من لغة الكتابة . بل نحن لا نستعمل الرموز أو العلامات نفسها دائما .

لا نستعمل فى لغة الحديث :

* المثنى ، بل نستعمل بدلا عنه الجمع ، فتقول : محمد ومصطفى أكلوا

* الفعل المسند إلى جمع المؤنث نقول : البنات خرجوا

حتى نطق بعض الحروف ذ ⟵ د : ذهب ⟵ دهب

ظ ⟵ ض : ظهر ⟵ ضهر

ق ⟵ ء : قلم ⟵ ألم

لا نستعمل حرف الجر " إلى " ، نقول : " راح المدرسة " بدون حرف الجر .

هل ونكتفى باللهجة : أنت عملت كذا ؟

كيف نفسر هذه الاختلافات ؟ إلا بوجود لغتين متمايزتين .

فيما يختص بالروائى ، الأمر يختلف . فالرواية نوع أدبى مكتوب . أما المسرحية فتستعمل طرائق شفهية ، وفوق شفهية ، وحركية .

والصعوبة بالنسبة للكاتب المسرحى ، أنه أولا يكتب المسرحية ، فهو إذن " كاتب " يتعامل بصورة معينة، مع الرموز التى تقدمها له اللغة المكتوبة. إذن فعليه دائما أن يقاوم بعض العادات الأدبية إذا أراد ألا يفقد أسلوبه الطبيعية والحياة الخاصتين بلغة المحادثة ، ولكن مع الاختلاف عن المحادثة . غاية صعبة ، مما يفسر قلة المسرحيات الجيدة كتابة بالنسبة للروايات الجيدة .

وأمام مثل هذه الأعمال ، تصبح دراسة الأسلوب أو اللغة . مهمة صعبة بحيث قلما يتعرض لها ناقد . وإذا تجرأ فإنه يكتفى بإبداء بعض الملاحظات حول " الشكل " بعد أن يكون تحدث عن " المضمون " فيكتفى بتسجيل إعجابه بجمال بعض الصور ، والإعلان عن وجود بعض العبارات الغير مناسبة وبعض الأخطاء . وتظل الدراسة ناقصة ، والقارئ شغوف بالمعرفة التى لا يجد منها ما يروى ظمأه . ويزداد يأس القارئ حينما يرى أن مثل هذه الملاحظات يمكن أن تذكر هى نفسها فى معرض الحديث عن عمل درامى آخر ، بل وحتى فى حالة رواية أو قصيدة .

ولا شك أن السبب وراء ذلك النقص يكمن فى أن الناقد المسرحى لم يحاول معرفة المعايير التى يحكم بموجبها على أسلوب أو لغة المسرحية . وتحديد مثل هذه المعايير لا يتأتى إلا بدراسة عميقة للنوع الأدبى الذى يتصدى له الناقد . والجهل بمثل هذه المعايير يستحيل معه الدراسة الجادة للأسلوب وينتهى الأمر بإبداء بعض الملاحظات العامة التى يمكن تطبيقها على جميع الأعمال .

إن جهل الناقد بهذه المبادئ يجعله يسىء عرض قضايا معينة ، ومن ثم فلا يستطيع لها حلا .

نأخذ مثالا على ذلك من (موليير) أشهر كتاب الكوميديا على مر العصور ، والذى يعد أسلوبه فى نظر الكثيرين لا نظير له . لقد تعرض (موليير) لقسوة بعض النقاد الذين اتهموه بكتابة أبيات غامضة وبأخطاء أسلوبية . بل إن أحدهم **(G.Mator)** قال : "موليير مرتجل ، وحينما تتاح له فرصة مراجعة النص ، فإنه لا يصحح أسلوبه " . ولماذا لا نقول إن أسلوب موليير لم يكن بحاجة إلى تصحيح ؟

من أعظم من كتب فى أسلوب موليير هو الناقد **Brunetiére** حينما قال : " كانت كتاباته ستكون أقل جودة ، لو كان كتبها أفضل من ذلك هذا الحكم الخطير كتبه برونوتيير قبل قرن من الزمان (١٩٠٣) . ومما أشار إليه هذا الناقد الذى سبق عصره بمراحل الاختلافات بين اللغة المكتوبة ولغة الحديث ، حيث إن لكل نوع صفات نوعية . ولعل دراسة واعية للكتابة الدرامية تساعدنا فى تبرير " أخطاء " موليير ؛ وذلك من خلال الملاحظات الآتية :

أولاً : أن مسرحيات موليير كتبت للتمثيل وليس للقراءة ، كتبت للاستماع والمشاهدة. ومن ثم فالحكم على الأسلوب هنا لا يكون صحيحا إذا جاء نتيجة ردود أفعال قارئ لا مستمع ومشاهد . مما أخذوه على أسلوب موليير تكراره لبعض ضمائر الوصل ، من ذلك فى مسرحية (مدرسة الزوجات) المشهد الرابع من الفصل الأول :

هى فى الحقيقة فتاة ساذجة

ترجع سذاجتها إلى الغلطة

التى لا مثيل لها التى يعاملها بها

الرجل الذى عزلها عن أمور العالم .

ولكنها فى الجهل الذى أراد أن يحبسها فيه ،

تشع ضروبا من الإغراء الذى لا يقاوم "

مرة أخرى نقول إن هذا الكلام الذى كتبه موليير كتبه للمشاهدة والاستماع وليس للقراءة . وفى الإلقاء يستطيع الممثل بطريقته فى الأداء والوقف واختلاف التنغيم ، أن يضفى قيمًا مختلفة على ما قد يبدو تراكيب متشابهة أو تكرارات .

ثانيًا : قد يحدث أن يبدو فى بعض الأعمال الدرامية بعض الإهمال فى الأسلوب بل وبعض الأخطاء ، إلا أن المستمع المشاهد بوصفه مشاهدا لا يكون قادرا على اكتشاف ذلك مع سرعة الإلقاء . هذه السرعة هى التى تحكم ، فى حدود معينة ، شكل النص . وهنا يشعر الكاتب الدرامى أنه أكثر حرية من الروائى أو الشاعر . وفى هذا الصدد يجمل بنا أن نسوق ما جاء على لسان (جوته) الذى يؤكد أن شكسبير " كان يرى فى مسرحياته شيئا يتحرك ، شيئا حيًا ينتقل بسرعة من المنصة أمام العينين وبواسطة الأذنين ، شيئا ما لا نستطيع التقاطه ولا نقده بشكل تفصيلى " .

وهذا ما يؤكده أيضا بومارشيه بعبارات أخرى حينما يقول : " اعتبارات الذوق والشعور والتأثير الخالص ، باختصار اعتبارات العرض ، لا تكون مقبولة إلا مع الإحساس القوى الدقيق الذى تحدثه فى سائر المتفرجين "

مثال آخر من موليير ، من مسرحية (عدو البشر) :

كلا ، كلا لا توجد نفس على شيء من الكرامة ،

ترضى بتقديرها على هذا النحو الداعر .

وأكثر النفوس إباءً تترفع

بمجرد أن تُرى وقد سوّى بينها وبين الناس جميعا .

(الفصل الأول ، المشهد الأول)

يأخذ بعض النقاد على موليير هنا تكراره للضميرon (المبنى للمجهول) فى "تُرى" و" سوّى " ، الذى يعنى الأول " نحن " والثانى " الآخرين " وهو شىء لا يعوق الفهم عند المستمع الذى لن يسعفه الوقت لملاحظة التكرار .

ثالثًا : الملاحظة الثالثة التى يوردها " برونوتيير " هى أن الكاتب المسرحى ، لأسباب جمالية وخضوعًا لبعض قواعد الفن المسرحى ، يتجنب أن يكتب نصا " كامل الأوصاف " كما يقولون ، أو غاية فى الدقة . وهنا على الكاتب الاختيار بين حوار خالٍ من جميع هفوات ونقائض الحديث العادى ، أو حوار يستفيد ، جماليا ودراميا ، من هذه الهفوات نفسها .

مرة أخرى نذكر أن كلام (برونوتيير) هذا يعود إلى عام ١٩٠٣ . فكم كان هذا الناقد سابقا لعصره ! فهو فى نقده ، كما ينبغى على كل ناقد ، يعتمد على صفات النوع الأدبى الذى يتعرض له بالنقد . وأن الحكم على المسرحية يكون من خلال ردود الأفعال التى تصدر عن المشاهد فى ظروف العرض . وإذا كان بعضهم يتحدث عن القارئ المتوسط الذى تكتب له النصوص ، فمن الأولى هنا أن نتحدث عن المتفرج أو المستمع المتوسط . ونضيف أن ردود أفعال هذا المتفرج تختلف تماما عن ردود أفعال الناقد المتخصص ، بل يمكننا أن نقول بتعارض هذه الردود . فالأول (المتفرج) يشاهد عرضا ويستمع إلى حوار عادة ما يكون سريعا ، أما الثانى (الناقد المتخصص) فهو ينظر من عدسة المجهر إلى الأسلوب . هذه الاختلافات البيّنة بين ملاحظة الناقد المتخصص وملاحظة المتفرج العابرة لا يضاهيها أى اختلافات فى أى نوع أدبى آخر.

إهمال مثل هذه الحقائق هو الذى جعل معظم الأحكام الصادرة بخصوص أسلوب الكتابة الدرامية وبالذات عند موليير ، أحكاما منقوصة أو جائرة .

بعد استيعاب هذه الملاحظات ، يصبح المنهج المطلوب اتباعه سهلا ميسورا . فالقضية تكمن قبل كل شىء فى النحو (Syntaxes) أو ترتيب ووضع الكلمات فى الجملة فى اللغة المكتوبة وفى لغة الحديث ؛ والمقارنة بينهما ، وتحديد نقاط اختلافهما ؛ بعد ذلك تحديد طبيعة الوسطية التى يقررها الكاتب ، ومن الممكن بعد ذلك تحديد السمات الأساسية للأسلوب وتقييمه واستخلاص نتائج محددة مع تجاوز مستوى الأحكام الشخصية المحضة .

لكن تطبيق هذا المنهج يضع بعض المشكلات الخطيرة أمام الدارس المتخصص . أهم هذه المشكلات هو أنه إذا كانت اللغة المكتوبة معروفة بما فيه الكفاية ، فإن لغة الحديث ليست كذلك . وهنا لابد من التفريق بين الأعمال المعاصرة والأعمال القديمة .

فيما يختص بالأعمال القديمة التى كتبت فى العصور الماضية . فنحن لا نستطيع أن نعرف بالضبط كل ما يتعلق بلغة الحديث ، فليس لدينا أى وثائق شفهية ، إلا بعض الشواهد لبعض النحويين وبعض النصوص والوثائق أو بعض الأعمال الأدبية . فمثلا عن طريق قراءة نص مسرحية البرجوازى النبيل ، يمكن أن نأخذ فكرة عن طريقة الحديث عند البرجوازيين فى القرن السابع عشر .

نخلص من ذلك إلى أن الدراسة الدقيقة للنصوص القديمة شىء مستحيل، وقد يكون فى ذلك شىء من المبالغة . ففى بعض الأحيان تتوافر شروط الدراسة اللازمة .

على أية حال ، هناك شروط ثلاثة لابد من توافرها لكى تنجح وتصدق دراسة النصوص المكتوبة والشفهية والمقارنة بينهما .

أولاً : وجود علم اللغة الحديث الخاص بالكلام المنطوق أسوة بالكلام المكتوب .

ثانيًا: ينبغى الدقة الشديدة فى اختيار النصوص التى تتناولها الدراسة . فالكلام المنطوق ينبغى أن يكون كلاما منطوقا (أقوالاً) فعلا ، والنصوص المكتوبة ينبغى أن

تكون فعلا نصوصا مكتوبة . وعلى ذلك فينبغى استبعاد الوثائق التى يشوبها الالتباس فى النوعين .

ثالثاً: ينبغى تحديد طبيعة الوسائل الصوتية ، وبنوع خاص ، دورها .

تلك ، فى رأينا ، هى الشروط التى لابد منها لدراسة اللغتين الشفهية والمكتوبة ، دراسة علمية دقيقة .

ومن الجدير بالذكر أن الاختلافات بين لغة الحديث ولغة الكتابة موجودة منذ قرون . فالإغريق القدماء لم يكونوا يتحدثون كما كان يكتب سقراط وتلامذته . ومثل هذه الفروق ما تزال موجودة فى اللغات الحديثة بين لغة الحديث والكتابة ؛ بل لعل المشكلة أصبحت أكثر صعوبة بسبب السطو الذى يحدث من إحدى اللغتين على الأخرى فى بعض الأحيان. فلغة الكتابة تُسمع فى كل مكان بسبب المذياع الذى لم تعد لغته المسموعة إلا " لغة مكتوبة . صوتية " : فالتراكيب الخاصة باللغة المكتوبة تمتزج بالتراكيب المقصورة على لغة الحديث. ولكن العكس أيضا ، لأن طرائق اللغة الشفهية تطغى على نصوص الكتب والصحف . وهذا يقودنا إلى نتيجة صعبة : مؤداها أن الفصل بين الشكل المكتوب والشكل الشفهى للغة لا يصل إلى تمييز صارم بين لغة مكتوبة ضعيفة ولغة شفهية قوية أو حية ، وإنما إلى مزيج بين هذين الشكلين من أشكال التعبير حيث تتشوه طرائق التعبير فى كلتيهما .

الفصل الثانى

الأعراض المعيقة وتشوهات اللغة

ما من شك فى أن همّ الكاتب المسرحى الأول هو أن يكتب حوارًا خاليا من عيوب اللغة، ويجعل شخصياته تتحدث بطلاقة وبدون أخطاء . ليس فقط أن يجدوا فى الموقف المعين اللفظ المحدد الذى يعبر وحده عن فكرهم ، ولكن أيضا أن يأتى حوارهم خالصا من الأعراض الطارئة التى تهبط بمستوى اللغة. فهذا هو المتفرج أمامه أشخاص يستعملون اللغة كما لا يستطيع هو أن يستعملها . فليست هذه هى اللغة العربية مثلا التى نتحدث بها . وبالرغم من حماستهم أو حدة عواطفهم فى مشاهد معينة ، فإن الشخصيات تسيطر على لغتها بصورة تثير الإعجاب بحيث لا نجد فى هذه اللغة من الأعراض الطارئة سوى نوع واحد وهو المقاطعة أو الإعاقة .

والمقصود بالمقاطعة أو الإعاقة الأسباب الذاتية أو الخارجية التى تمنع المتحدث من الاستمرار فى الحديث ، كالنسيان أو تدخل الطرف الآخر . والأمثلة كثيرة :

فيجارو- آه ؟ ها هو ذا صديقنا العبيط يعود إلى أمثاله الساذجة
والمضحك أنه يشبه الفتاة العذراء بالجرّة ؟ هيه ؟ ماذا
تقول الحكمة أيها الوغد ؟ استعمال الجرة يؤدى إلى كسرها ؟
بازيل- لا ، بل إلى ملئها .

(زواج فيجارو ، ١ ، ١١)

"بازيل - وكما يقولون فى الأمثال الدارجة أن ما يجمل أخذه ...

بارتلو - فاهم ، فإنه يحسن ...

بازيل - الاحتفاظ به "

(بومارشيه ، حلاق أشبليه ١ ، ٤)

وأسباب هذه الأعراض الطارئة المعيقة للحديث كثيرة .

كلنا يعرف أن الأعمال الدرامية غالبا ما تعرض لنا " أزمة " على حد قول بعضهم، وهذا يجعل الشخصيات فى حالة توتر أو اندفاع . والأعراض المعيقة تعكس مثل هذه الحالات العاطفية ، وهى من ناحية أخرى تحقق تأثيرات على المستويين التراجيدى والكوميدى . كما أنها من أسباب الاقتصاد فى الحديث ، وتضفى عليه مزيدا من الحركية والحيوية . وأسباب هذه الأعراض الطارئة المعيقة للحديث كثيرة :

أولا : أعراض فى اللغة نفسها

أ - أعراض لغوية بمعنى الكلمة . مثال ذلك العبارة التى غالبا ما نستعملها حينما نفقد حبل أفكارنا أو ننسى مادة حديثنا فنعترض حديثنا بقولنا : " كنت بقول إيه ؟"

وأمثلة ذلك فى الحوارات المسرحية لاتُحصى . وعلى سبيل المثال لا الحصر مسرحية **(فى انتظار جودو) :**

" فلاديمير - ماذا كنت أقول ة كيف حال قدمك ؟

استراجون - تتورم .

فلاديمير - أه ! نعم ، تذكرت ، حكاية اللصوص تلك "

(الفصل الأول)

ب - وقد يكون سبب الإعاقة العجز الجثمانى عن الكلام كما فى مسرحية **(الصديقان)** لبومارشيه :

" سان ألبان - أنا طوع أمرك يا آنستى .

بولين - (تنهض وتحيى . على حدة) طوع أمرى . "

(تنفسها يتدهور ويتلاحق ويمنعها من الكلام . تشير له إلى كرسى وتدعوه بالحركة إلى الجلوس .)

سان مارتان - يبدو أن رؤيتى تسبب لك بعض الاضطراب . "

(الفصل الخامس ، المشهد الثالث)

ج - وقد يأتى العارض المعيق فى شكل تلعثم :

" تيتوس - كلا ، يا سيدتى ، ولكن لابد أن أخبرك .

إن قلبى

بيرينيس - أكمل !

تيتوس - وا أسفاه !

بيرينيس - تكلم !

تيتوس - روما ؟ الإمبراطورية ؟

بيرينيس - حسنا .

تيتوس - لنخرج يا بولان ، أنا لا أقوى على التحدث معها .

(راسين ، بيرينيس ، ٢ ، ٤)

د - وقد يكون ذلك بسبب عيوب فى النطق كالتلجلج أو العطاس .

" بريدوازون - أنا أك ؟ أك؟ أكثر غباء من هذا السيد ! يمكن للمرء أن يصرح لنفسه بـ بمثل هذه الأشياء ، لكن ؟ نها تكون غير مهذبة فى ها ؟ هذا القصر . "

(بومارشيه ، زواج فيجارو ٣ ، ٢٠)

هـ - وقد يكون ذلك بسبب البحث عن اللفظ المناسب :

إيستراجون - كما ترى ، هذا كله ، هذا ة

فلاديمير - أنا أرى . نعم . أرى ما جرى ة

إيستراجون - هذا كله ة

(بيكت ، فى انتظار جودو ، الفصل الثانى)

و - زلات اللسان . مثال :

مدام دى مونتاليمبروز – إلى المائدة أيها الأطفال ! الساعة الثانية عشرة مساءً أعتقد أننا سنتناول وجبـــة ساخنة عظيمة .

رئيس الخدم – خطأ يا سيدتى ، خطأ . (مستظهرا) لا شىء ساخن ، كل شىء بارد . معجزة بيت شوفان "

(يتوقف مرتبكا)

أوه ! آسف ! كنت أقصد أن أقول ...

فيليمون - لا بأس ! هيا ! وجبة عائلية ...

(أنوى ، لقاء سينليس ، المشهد الختامى)

ثانيا : وهناك من الأعراض المعيقة ما يرجع إلى الطرف الآخر (المستمع)

أ - فهو قد لا يفهم عبارة صاحبه أو يسىء الفهم :

السيد جوردان - أنا ماما موشى

مدام جوردان - هذا اسم حيوان ؟

السيد جوردان – ماما موشى فى لغتنا رجل شجاع

مدام جوردان – صداع ! هل تشعر بالصداع ؟

السيد جوردان – يالك من جاهلة ، أنا رجل شجاعة

(موليير ، البرجوازى النبيل ، ٥ ، ١)

ب - قد لا يكون منصتا لحديث صاحبه أو يتظاهر بذلك :

أورونت – لو سمحت ، هذا الحديث موجه إليك .

(فى هذه اللحظة يبدو " ألسست " حالما ولا يعير أذنا صاغية لحديث أورونت)

السست – أنا ، يا سيدى ؟

أورونت – أنت ، هل ترى أنه يحرجك .

(موليير ، عدو البشر، ١ ، ٢)

ج - وقد يفهم متأخرا :

الليدى هور – ألا تفهم أنه غرر بها ؟ وسيجعلها تعمل فى الدعارة .

اللورد إدجارد – (الذى لا يفهم) كـ دعارة ؟ (يفهم فجأة)

دعارة (ينهار)

(أنوى ، مرقص اللصوص ، اللوحة الرابعة)

ثالثا : وهناك من العوارض المعيقة ما يرجع إلى الحوار نفسه

أ – المقاطعة :

فيليمانت – إذا ظللنا نتحدث بلا انقطاع ، فلن يستطيع أن يقول شيئا .

تريسّوتان ـ سو ة

بيليز - (مخاطبة هنرييت) اسكتى ! يا حفيدتى .

(موليير ، نساء عالمات ٣ ، ٢)

ب ـ العبارات المتزامنة :

فلاديمير وإيستراجون (عائدين متزامنين) – هل ...

فلاديمير – أوه ، عفوًا !

إيستراجون – أنا أستمع إليك .

فلاديمير – لا .

إيستراجون – بلى .

فلاديمير – أنا قاطعتك .

إيستراجون – بالعكس (يتبادلان نظرات الغضب)

فلاديمير – من فضلك ، دعك من المجاملات .

إيستراجون – لا تكن عنيدا .

فلاديمير – (بقوة) أكمل جملتك ، قلت لك .

إيستراجون – (الأداء نفسه) أكمل أنت جملتك .

(فى انتظار جودو ، الفصل الثانى)

ج – عدم أو سوء استرسال الحوار :

فلاديمير – مثل حفيف ة

إيستراجون – الأوراق .

فلاديمير – الرماد

إيستراجون – الأوراق .

(صمت طويل)

فلاديمير – قل شيئا

(صمت طويل)

فلاديمير - (جزعا) قل أى شىء

(فى انتظار جودو ، الفصل الثانى)

رابعًا : أعراض فى الكلام واللغة

١ – استعمال طريقة معينة فى الكلام مثل مط الكلمات :

مكروتون (يتكلم وهو يمط الكلمات) مو- وسيو- وه ، فى مثل هـا- ذه الأمو- و- ر ينبغى التصـ - رّ- ف باحتـ - راس ولا نت - صر - رف كما يقـ -و- لو- ون بعـ - جـ - لة .

(موليير، الحب طبيب ، ٢ ، ٥)

٢ – استعمال أخطاء .

أ – فى النطق :

ميرلان – حينما يدعوك الملك تختفى .

جوفان – أفعل ذلك عن عمد وقصد

ميرلان – وقصد .

جوفان – أى قصر ؟

ميرلان – عن عمد وقصد ، وليس عن عمد وقصر .

أنت ستفقدنا يوما ما بسبب أخطائك اللغوية التى تثير السخرية .

(كوكتو ، فرسان المائدة المستديرة ، ١ ص٣٠)

ب – فى المفردات :

فانى – صباح اليوم ، لم أكسب سوى ثمانين فرنكا .

أونورين – لأنك تأتى هنا لكى تثرثر بدلا من أن تظل فى الفيريك.

فانى – ليس الفيريك .

أونورين – ماذا إذن ؟

فانى – البوتيك

أونورين – عجيبة . أنت ستعلم أمك اللغة ؟

(بانيول ، ماريوس ، ١ ، ٧)

ج – فى القواعد :

سوزى – عزيزى ، إذا كنت لم تفهمه على الفور ، فأنت تستحق أن نخفيه عنك .

توباز – " نخفيَه " .

سوزى – ماذا " نخفيَه " ؟ لأن " أن " تنصب الفعل المضارع .

توباز – نقول " أن نخفيَه "

(بانيول ، توباز ، ٣ ، ٢)

هذه الأمثلة التى ذكرناها تشترك جميعها فى أنها تفاجئ المتفرج ، بطريقة أو بأخرى ، فهى فى الحوار الدرامى ، وهو أنقى وأصفى من الحوار العادى ، تبدو وكأنها عناصر غير متوقعة ، فهى فعلا أعراض . كما أن معظم هذه الأعراض تكون مضحكة.

ولا ننس فى هذا الصدد ما يمكن أن نسميه التشوهات اللغوية أو الفانتازيا .

أ – " لاكى (إلقاء رتيب)– نظرا لوجود ما تفجر من الأعمال العامة الحديثة لكل من بوانسون واتمان وإله شخصى كا كا كا بلحية بيضاء كا كا خارج حدود الزمان والمكان الذى من علياء خموله الالاس وشلله الإلهى ويكمه يكن

لنا حبا جما مع بعض الإستثناءات لا ندرى لها سببا ولكن ذلك سيأتى ويتعذب على شاكلة ميراندا الإلهية مع أولئك الذين لا ندرى لماذا ولكن الوقت معنا فى العذاب فى النيران واللهب اللذين بالرغم من قصر الوقت ومن يشك فى ذلك سيشعلان النار فى أخشاب السقوف ويضرمان النار فى السحب الزرقاء فى بعض الأحيان اليوم أيضا وهى هادئة هدوءا بالرغم من تقطعه إلا أنه يلقى الترحيب ولكن لا نسبق الأحداث وننتظر من ناحية أخرى أنه على أثر البحوث التى تكتمل لا نسبق البحوث التى لم تكتمل ، ومع ذلك فقد حظيت بتتويج أكا كا كاد فيه برن للبحوث البشاشا شارية فى بريس دى تيستو وكونارد ... "

(بيكت ، فى انتظار جودو ، الفصل الأول)

ب- مدام سميث – الفئران لها حواجب ، والحواجب ليس لها فئران .

مدام مارتان – توشى مابايوش

السيد مارتان – بوج بالابابوش

السيد سميث – توش لاموش ، موش بالاتوش

السيد مارتان – لاموش بوج

مدام سميث – موش تا بوش – الخ ...

(يونسكو ، المغنية الصلعاء)

الفقرة الطويلة التى يلقيها لاكى تذكرنا بمثيلة لها عند موليير على لسان "سجاناريل ":

... أعلم يا سيدى ، أن الجرة لا تسلم كل مرة . والإنسان ، على حد تعبير ذلك الكاتب أجهل أسمه ، هو عصفور فوق الغصن ، والغصن معلق بالشجرة ، ومن يتعلق بالشجرة يتبع أفضل الآراء . والآراء الصائبة أفضل من الأقوال الجميلة . توجد فى

البلاط وفى البلاط يوجد متزلفون ، والمتزلفون يتبعون آخر طراز . وآخر طراز يأتى وليد المخيلة . والمخيلة خاصة من خواص الروح . والروح هى التى تبعث فينا الحياة . والحياة تنتهى بالموت . والموت يجعلنا نفكر فى السماء . والسماء فوق الأرض . والأرض ليست بحرا . والبحر عرضة للعواطف . والعواطف تعصف بالسفن . والسفن بحاجة إلى ربان ماهر . والربان الماهر يتصف بالحذر . والحذر ليس من شيمة الشبان ... الخ .

(دون جوان : ٥ ، ٢)

فالضحك يصدر عن التعارض بين نوايا المتحدث الطيبة وحماسته من ناحية ، وبين النتيجة المؤسفة التى ينتهى إليها .

وفقرة " لاكى " كان من الممكن أن تكون مترابطة لولا تدخل بعض العناصر التى تشوه النص وتجعله باعثا على السخرية . وقد تسبب ذلك عن المقاطع النشاذ : كا كا كا وزلات اللسان ثم إقحام عناصر من اللغة اليومية المسفة فى هذه الجملة الطويلة الطنانة . كذلك فإن طرق التشويه هنا متنوعة ومقاصد الكاتب غامضة . وتشترك هذه الفقرة مع فقرة " سجاناريل " فى أن الشخصيتين فى الحالتين تفقدان السيطرة على اللغة . فكل منهما ضحية للكلمات التى يستعملها والتى تحل بالتدريج محل الأفكار ، فالكلمات تتجاوز الأفكار وتسبقها .

أما نص المغنية الصلعاء فهو مشهور ، ولا يحتاج منا إلى تعليق طويل . نذكر فقط أنه يأتى فى نهاية المسرحية ، فى الوقت الذى تفاقمت فيه العداوة بين الشخصيات فراحوا يصرخون ، على أهبة للانقضاض على بعضهم البعض . وهم أيضا ضحايا نوع من الانزلاق أو الهذيان اللغوى . ومع أن العبارات مفهومة وتراكيبها موافقة للغة ، إلا أنها بعيدة جدا عن أسلوب المحادثة العادية ، فالعبارات لا يربطها أى رابط ببعضها ولا بالموقف . فهى تتداعى الواحدة تلو الأخرى دون سيطرة من الشخصيات ، بل بصورة تلقائية ، بلا أى وظيفة تواصلية ، مثل عبارات تعلم اللغة التى كانت النموذج الذى استوحى منه الكاتب موضوع المسرحية وأسلوبها .

إن كثرة الأمثلة عن الأعراض المعيقة والتشوهات اللغوية تشير إلى انتشار هذه الظاهرات . وإذا كانت الأمثلة التى استشهدنا بها لا تتضمن أمثلة سابقة على القرن السابع عشر ، فليس معنى ذلك خلو كتابات القرون السابقة من هذه الظاهرات . فمن الممكن أن نسوق أمثلة من كتابات بلوتس وأريستوفان وشكسبير ومسرحيات الأسرار .

كذلك ، فإن مقارنة هذه النصوص تدل على أن هذه التشوهات متنوعة من حيث الطبيعة ومن حيث الوظيفة . فأحيانا نجد الشخصية تنزلق فى الكلام إلى درجة السفسفه؛ وأحيانا نجد الشخصيات تتحدث معا فى وقت واحد ، وأحيانا نجد تعارضا بين الكلام الذى يقال وبين الأفعال المصاحبة ؛ وأحيانا يسترسل الأشخاص فى تمرينات لغوية خالصة من كل معنى كأنهم يلعبون ألعابا لغوية . وأحيانا أخرى يمارس الكاتب نوعا من الكاريكاتور أو الصور الهزلية المبالغ فيها على نص أو حديث مشهور . ولا يقف الحد عند الأنواع التى سقناها ، فلعل أمثلة أخرى تخرج لنا أنواعًا أخرى من الأعراض والتشوهات اللغوية .

وإذا كان التنوع يسم هذه الأعراض ، فإن الغرض منها يختلف أيضا من نص إلى نص ، ومن كاتب إلى كاتب . فهى أحيانا لتسلية المتفرجين وإمتاعهم ، وقد تدل على قلة ثقافة الأشخاص الذين يقعون فيها أو قلة ذكائهم بالنسبة لغيرهم من الشخصيات المرموقة فى المسرحية (سجاناريل فى مقابل دون جوان مثلا) . وفى بعض الأحيان يلجأ الكاتب إلى هذه الطرائق لكى يخفى وراءها أفكاره العقائدية أو الدينية .

ومن ناحية أخرى ، فإن الأخطاء التى ترتكبها الشخصيات تبعث فى نفوس المتفرجين شعورا طيبا وإحساسا بنوع من التفوق على شخصيات المسرحية .

الفصل الثالث

التسلسل أو الاسترسال

يختلف الحوار فى المسرح عنه فى الحياة العادية من عدة وجوه . أولا الحوار فى المسرح ليس محادثة ، وإنما هو يتكون من عبارات متبادلة أو أسئلة وأجوبة معده مسبقا كتبها كاتب . كذلك فإن الشخصيات التى تتبادل الحوار ليست وحدها فى الواقع ، فهناك الجمهور الذى يشاهدها ويسمعها ويتابعها . إذن فاللغة المسرحية هى لغة " مرصودة " .

وإذا كنا قد تحدثنا عما تتسم به لغة المسرح من سمات تلقائية ، فيجدر بنا الآن أن نقوم بتحديد دور الجمهور وكيف أن وجوده يتحكم بطريقة أو بأخرى فى أسلوب هذه اللغة .

من حيث المبدأ ، كل شىء يجرى فى المسرح وكأن الجمهور غير موجود ، غير مختبئ فى هذه القاعة المظلمة . وفى هذا بالذات يكمن الإيهام المسرحى . فالشخصيات تتبادل أحاديث " سرية على الملأ " . ومن ثم فإن الأعمال المسرحية الكبرى توحى برفع سقف منزل ومفاجأة أسرة داخل بيتها ، أسرة (أورجون) مثلا ، حيث يقوم منافق (طرطوف) بتدمير واستغلال أعضاء الأسرة لمصالحه ونزواته .

ويحدث فى بعض الأحيان أن يتم تواصل مباشر بين الشخصيات وبين الجمهور . فهذا البخيل ، بعد أن اكتشف سرقة صندوقه يتوجه إلى الجمهور قائلا :

" أليس هنا من يريد أن يرد إلىّ روحى ، بردّ مالى إلىّ . أو يخبرنى بمن أخذه منى ؟ أوه ؟ ماذا تقولون ؟ لا أحد ة ما هذا الجمهور الكبير ! لا تقع عينى على

أحدهم حتى أشك فيه ، وأظن أنه الذى سرقنى . أوه ، فيم تتحدثون هناك ؟ تتحدثون عمن سرقنى ؟ وما هذه الأصوات هناك ، أهو سارقى الذى يحدثها ؟ أليس مختبئا بينكم ؟ ينظرون إلىّ جميعا ويضحكون . "

(موليير ، البخيل ، ٧)

إن الخطاب هنا موجه للجمهور ، كأنما أزيل ذلك الحاجز الوهمى الذى يفصل المنصة عن القاعة . إن هذا الأسلوب ، الذى تتم ممارسته بطريقة أو بأخرى حسب الكتّاب وحسب العصور ، يستحق منا وقفة تأمل ، مع العلم بأنه لا يهمنا إلا بمقدار تأثيره فى تحديد الأسلوب اللغوى .

ويجدر بنا فى البداية أن نميز بين ثلاثة أنواع من المعايير : طبيعة الخطاب ، مكانة الخطاب فى المسرحية ، الشخصية التى تتحدث . فيما يختص بالمعيار الأول ، أى طبيعة الخطاب ، فمن المعروف أن الخطاب المباشر بين الممثلين والجمهور يكون عادة فى مسرحيات القراقوز أو الملاهى أو السيرك . والحوار فى هذه المسرحيات يكون بسيطا لا يتدخل فيه المتفرجون إلا بقول " نعم " أو " لا " والمتفرجون المشاركون عادة يكونون من الشبان والأحداث فى السن ، إلا أنهم يتمتعون بخيال واسع وجرأة كافية لكى يدخلوا فى اللعبة وهو ما لا يقدر عليه الكبار ، لقصور فى الخيال وتحفظ الكبار . ومع ذلك ، فإن الحوار هنا ، بين المنصة والقاعة ، يكون حوارًا زائفًا . فالأسئلة التى يوجهها (أرباجون) البخيل تظل بلا إجابات بالرغم من حدّتها . فكل ما يطلب من الجمهور فى مثل هذه الحالات أن يعبر عن رضاه فى نهاية العرض . لذلك ينبغى التمييز بين الأسئلة الموجهة للجمهور ، كالتى يوجهها البخيل ، وتمثل جزءًا حقيقيا من المسرحية ، وبين الأسئلة التى تأتى فى بداية العرض أو فى نهايته ، لتعلن عن افتتاح المسرحية أو ختامها .

وفى المسرحيات اللاتينية كان شخص ما يدعى المقدم (Prologus) يقوم بعرض موضوع المسرحية ويوصى المتفرجين بالانتباه ، ثم يبدأ العرض . وفى المسرحيات الكوميدية ، فى القرن الثامن عشر ، كان يوجد هذا النوع من المداخلة . وكان يسمى

فودفيل أو ترويحه ، عند كلوديل ، وكان يأتى بعد النهاية ، فى شكل بعض الأبيات الشعرية أو الغناء .

من ناحية الأسلوب التعارض يكون كبيرا . ومثل هذه " الكوبليهات " الختامية تكون مستقلة . أما إذا كان الكاتب على درجة عالية من المهارة الدرامية ، فإن الفوارق لا تكاد تذكر بين المسرحية وبين الحياة . فالترويحة فى مسرحية (زواج فيجارو) خير مثال على ذلك . فالكوبليه الأول الذى يلقيه (بازيل) يشير إلى أحداث المسرحية ، والكوبليهات التالية تمزج بين التأملات الأخلاقية وبين الأحداث حسب قواعد اللعبة .

ثم يشير (شيروبان) إلى المتفرجين قائلا :

" أيها الجنس اللطيف المحبوب ، الجنس الطائش ،

" جمهور الصالة صورة منك .

" يبدو محتقرا له

" من يفعل المستحيل لكسبه وإرضائه . "

وفى النهاية تخاطب (سوزان) و (بريدوازون) المتفرجين فى بيتين تعبران عن هدف المسرحية .

" فى سبيل الهزل

اغفروا للعقل "

ثم أربعة أبيات تحدد الروابط التى تصل المسرحية بالجمهور :

" إذن ، يا أصحاب السيادة ،

الكوميديا التى نحن بصددها هنا والآن ،

تصور لنا حياة الناس الطيبين الذين يفهمونها (يشاهدونها) "

وكلمة كوميديا تشير إلى أن الإيهام المسرحى انتهى ؛ ويمكن أن يسدل الستار بعد رقصة عامة . فكل شىء فى المسرح كما فى الحياة ينتهى بالغناء أو الرقص .

هذه " الخطابات " الموجهة للجمهور تكون مباشرة فى " الفودفيل " . غير أن الكاتب يمكنه أن يلعب على الغموض أو اللبس فى نص يتوجه ، إما إلى الجمهور ، وإما إلى الشخصيات الأخرى فى المسرحية ، وإما إلى الجميع دون أن نحدد بالضبط . ومثال على هذا النوع ، آخر أبيات مسرحية (أمفتريون) لموليير :

" وأخيرا فلنفض الحديث ،

ويعود كل منكم إلى بيته .

ففى مثل هذه الموضوعات

من الأفضل أن نلزم الصمت .

إن فقرة (موليير) يمكن أن تقال بثلاث طرق . والمخرج هو الذى يقرر . وهى مثال على " مرونة " المسرح الكلاسيكى . والأمثلة التى سقناها ، سواء كان موقعها فى بداية العرض أو فى نهايته ، ينبغى أن تكون على حدة ، وهى تؤكد العلاقة بين عالمين مختلفين ، الحقيقة والخيال ، والمسرح والحياة .

بقى ، فيما يهمنا ، أن نتساءل : من الذى يتحدث فى الحقيقة خلال هذه الخطابات الموجهة إلى الجمهور ؟

ليس من اليسير أن نجيب إجابة قاطعة . ولكن من باب التيسير نقول إنه تارة المؤلف ، وتارة الشخصية ، وتارة الممثل . وهنا أيضا ، وحسب كل حالة ، تكمن طبيعة الأسلوب .

إن " البارابار " أو التعليق الذى يقوم به رئيس الكورس فى المسرحيات القديمة يخاطب الجمهور مباشرة (مسرحية الضفادع مثلا) واللهجة تكون جادة : فالأمر يتعلق بخلاص المدينة والوفاق بين المواطنين . والشخصية المتحدثة هنا تتحدث بلسان المؤلف. كما أن أسلوب هذه الفقرة يختلف عما سبقه وعما يليه . فهو يقع بين مشهدين كوميديين ، بحيث إن المتفرج يدرك بسهولة الاختلاف بين الأسلوبين . إن أريستوفان هو الذى يقول ما يريد بكل الجدية التى تتفق والظروف الراهنة . هذا النوع من

المقاطعة لم يستمر فى المسرح بعد ذلك . ففى المثال الذى يتحدث فيه البخيل إلى الجمهور ، فالشخصية فعلا هى التى تتحدث كشخصية تخاطب المتفرج . وهذا الخطاب متناسق تماما مع السياق ، ويبرره حسرة البخيل الذى يكتشف فجأة وجود " جمع من الناس " . ولكن بالرغم من غرابة الطريقة إلا أن (موليير) حافظ على وحدة اللهجة .

طريقة أخرى جديرة بلفت الانتباه ، استخدمها (بيراندللو) فى مسرحيته " هذه الليلة نرتجل " حيث المخرج لا يكفّ عن التوجه بالخطاب إلى الجمهور . ففى البداية يعرض النظرية التى سيجليها الفعل الدرامى . وفى النهاية يختم مشيرا إلى أن التجربة نجحت ، وذلك قبل أن يصرف الممثلين والمتفرجين . وفى ثنايا المسرحية لا يكف عن مقاطعة هذه الارتجالية ، على الأقل فى البداية ، محذرًا الجمهور من التأويلات الخاطئة :

هنكسفيوس – (لكى يرد اعتباره كمخرج للعرض ، فى عين الجمهور)

لن تنخدعوا بهذه الدعاوى الاستقلالية

إن عصيان الممثلين لأوامرى خدعة اتفقنا عليها فيما بيننا لجعل

التقديم أكثر تلقائية وأكثر حيوية ...

أو يعتذر للجمهور عن بعض القصور ، لعدم إعداد العرض :

" سيداتى سادتى ، أرجو المعذرة عن بعض الهفوات التى وقعت . الآن العرض سيبدأ فعلا "

(الفصل الأول ، المشهد الأول)

وبصفة عامة ، فإن الفقر الموجهة إلى الجمهور تكون استثنائية . وهى تستخدم لمجرد العمل على تحقيق تأثيرات محددة .

وفى أعمال موليير كلها لا نجد سوى المثال السابق فى مسرحية (**البخيل**) ثم مثالاً آخر ، فى نهاية مسرحية (مدرسة الزوجات) :

" ليزيت (لجمهور الصالة) - وأنتم إذا كنتم تعرفون أزواجا آخرين فأرسلوهم إلى المدرسة عندنا . "

(آخر بيتين فى المسرحية)

وقلّما نجد هذه الطريقة فى مسرحيات القرن الثامن عشر ، فى حين نجد أمثلة أكثر فى المسرح المعاصر بتأثير بيرندللو ومسرح الكابارية والاتجاه نحو إلغاء الحاجز بين القاعة والمنصة ، ذلك الاتجاه الذى أدى إلى تغيير الفضاء المنصى وتغيير أماكن الممثلين والمتفرجين (المسرح الدائرى مثلا) . أما على المستوى اللغوى ، فقد حقق المسرح مكاسب كثيرة من هذه التجارب .

فى العمل الدرامى ، تظهر لنا الشخصيات وهى تؤثر أو تحاول أن تؤثر فى الآخرين عن طريق ما تقوله . والكاتب ، بهذه الأقوال نفسها ، يؤثر فى المتفرجين . بمعنى آخر، فى حين أن اللغة العادية تؤثر تأثيرا مباشرا ، فإن تأثير اللغة الدرامية يكون مزدوجا : ظاهريا فيما يختص بالعلاقات التى تربط الشخصيات ، ثم حقيقيا فيما يختص بالعلاقات التى تربط المسرحية بالجمهور . الحالة الثانية ، بطبيعة الحال هى التى تهمنا . ولقد لاحظ موليير ذلك ، ففى فقرة مهمة من مسرحية (**نقد مدرسة الزوجات**) يجعل (دورانت) يقول:

" أود أن أعرف أليست القاعدة الكبرى لجميع القواعد تنحصر فى الإقناع (...) فلنسخر من هذه الاشكالات التى يريدون أن يخضعوا لها ذوق الجمهور ، ولنعتمد فى المسرحية على الأثر الذى تحدثه فينا دون سواه ، ولندع أنفسنا نقبل على الأشياء التى تستولى على إعجابنا . ولا نحاول أن نبحث عن حجج وأدلة تحول بيننا وبين السرور والمتعة . "

(موليير ، نقد مدرسة الزوجات ، المشهد السادس)

وإثارة الإعجاب هنا ، فى هذه العبارة ، معناها واسع جدا . فهى تبدأ بتحريك المشاعر، إلى الإضحاك ، إلى الصدمة ، إحداث تأثير على المتفرج بتحصيله متعة معينة

ومعقدة ، بحيث يصعب تحديدها . ويبلغ التأثير درجة ينسى معها المتفرج نفسه ويشارك مشاركة كاملة ، عند الطفل الصغير ، ومحدودة عند الكبير ، فى مغامرة تكاد تكون معاشه، مع أنه يشاهدها فقط ؛ وتوحّد فى الضحك والانفعال مع الممثلين ومع المتفرجين الآخرين ، وإعجاب بجماليات العرض وأسلوبه .

بقى أن نعرف لماذا وكيف يكون الحوار الدرامى مؤثرا . لا شك أن ذلك يتحقق بصفات أخرى لا تتوافر فى الحوار العادى . ما دام الهدف المقصود مختلفًا تماما . فما هى هذه الصفات ؟ الصفات التى تضفى على النص قيمة جمالية ، قيمة لا نهتم بها فى ظروف الحوار العادى .

أولا : الحوار المسرحى الجيد ينبغى أن يكون متسلسلا تسلسلا جيدا؛ **ثانيا** : التأثيرات فيه تكون أكثر بكثير منها فى الحوار العادى ؛ **ثالثا**: يتوافر فى الحوار المسرحى الجيد وحدة اللهجة (Ton) ؛ **رابعا** : فى الحوار المسرحى الجيد حرص على الإيقاع .

وإذا حاولنا أن نشرح هذه الصفات الأربع . نقول إن التسلسل صفة جوهرية فى الحديث بعامة ، ومن باب أولى فى الحوار الدرامى ؛ حتى إن المخرج دائما ما يطلب من الممثلين بعد أى مقاطعة أن يصلوا ما انقطع ويسلسلوا الحوار . فالحوار المسرحى سلسلة من العبارات التى يرتبط بعضها ببعض بقوة . وفى الحوار العادى يوجد حد أدنى من التسلسل ، وإلاّ استحال أى حوار ، ولكن يلزم الكثير لكى يصبح هذا الحوار كامل الصفات. فنحن إذا استمعنا إلى تسجيلات بعض الحوارات اليومية نجد فيها الكثير من النقائص أو العيوب . فغالبا ما نجد لحظات صمت ، تطول أو تقصر ، خالية من كل معنى أو هدف ، تكشف عن أن المتحدثين فقدوا مؤقتا سلسلة أفكارهم ، أو لم يعد لديهم ما يقولونه . ولا بد من إعطاء المحادثة دفعة لتنطلق من جديد . وهذا ما يحدث غالبا بطريقة خرقاء . وحينئذ نتنقل من موضوع إلى موضوع بدون شعور بالحرج ، معلقين على مثل هذا التنقل بعبارات مثل " إحنا خرجنا عن الموضوع " أو " نرجع مرجوعنا " أو " إحنا نسينا كنا بنقول إيه " أو " خلينا فى موضوعنا " أو " إحنا كده بنخرج عن موضوع وندخل فى موضوع " أو " بالمناسبة " .

وحتى إذا تمكن أحد المتحدثين من مواصلة الكلام ، دون مقاطعة ، فإن هذا أيضا لا يخلو من بعض التردد والانتظار . كما أن الحركات والإيماءات فى أغلب الأحيان لا تتفق مع الموضوع أو العبارة . هذه النقائص فى أحاديثنا العادية ترجع بطبيعة الحال إلى أنها دائما ما تكون مرتجلة ، كما أننا فى أحاديثنا لا نهتم بالقيم الجمالية المطلوبة فى الحوار الدرامى . فنحن فى الحديث العادى نتصور دائما أننا سنصل إلى التعبير عما نريد التعبير عنه وهذا هو المهم فى نظرنا .

أما الحوار الدرامى الذى لا يهدف إلى مجرد التواصل ، بل يسعى إلى تحقيق قيم جمالية ، فهو يكون مؤثرا كلما كان متسلسلا ومتصلا . وهنا يكون المتفرج متشددا حريصا على ألا يرضى بطرائق التسلسل الزائفة المعتادة ، وإذا حل فى الحوار صمت فى غير موضعه ولا يبرره الموقف ، فإن المتفرج يظن فوراً أن الممثل خانته ذاكرته . إذن . فالتسلسل أحد الاهتمامات الكبرى بالنسبة للكاتب الدرامى .

وهناك عناصر غير لغوية تفيد فى تحقيق التسلسل الحوارى ، سواء ما يختص منها بالموقف ، أو بالفعل أو بالزمن . فهناك حوار قد يبدو من ناحية الشكل المحض غير متسلسل أو ضعيف التسلسل ، ولكن حدثا قويا أو موقفًا دراميا مؤثرا ولحظة مكثفة تعيشها الشخصيات ، يمكن أن تحقق للحوار ترابطه وتسلسله . والديكور نفسه يمكن أن يلعب دوراً مفيدا فى هذا المجال ، ليس فقط الديكور الصوتى الذى قد يصبح عنصرا فى الحوار ، ولكن الديكور المنظور أيضا لا يقل أهمية . وكلنا يذكر عبارة ستريندبرج الشهيرة : "هذه المائدة تضفى على الحوار ترابطا " .

ومما ينبغى الإشارة إليه أن عناصر التسلسل فى الحوار الدرامى ثلاثة فى جوهرها تتتابع فى الزمن ، وتتابعها يمثل ما نسميه ، تجاوزا ، " بالنص " . هذه العناصر الثلاثة هى الكلمات والحركات أو الإيماءات وفترات الصمت . وقد نرتكب خطأ كبيرا إذا قصرنا الحوار على العناصر الشفهية المحضة . وهو خطأ شائع خاصة عند المتفرجين الذين لا يتمتعون بعيون فاحصة لكى يكتشفوا فى القراءة وحدها جميع شمائل الأداء الدرامى . فالمشهد الدرامى يأتى نتيجة تمازج هذه العناصر

الثلاثة ، بكل تنويعاتها وتشكيلاتها الممكنة: كلمة – حركة – صمت – كلمة ؛ أو حركة – صمت – كلمة – صمت ؛ أو صمت – حركة – كلمة – حركة ، الخ . مثال ذلك لحظة انفتاح الباب فى مسرحية (جلسة سرية) :

جارسان ـ (...) إننى أفضل ألف لدغة ، أفضّل السوط ، أفضل الزاج، على الألم فى الرأس ؛ هذا الشبح من الألم ، الذى يلامس ، الذى يدغدغ ، ولا يحدث ألما كافيا على الإطلاق (يمسك بمقبض الباب ويهزه) هل ستفتحون ؟ (يفتح الباب فجأة ويكاد يسقط) ها !

(صمت طويل)

إيناس إيه يا جارسان ؟ إذهب !

(سارتر ، جلسة سرية ، المشهد الخامس)

ذلك مثال واضح للتسلسل : الكلمة – الحركة – الكلمة – الصمت – الكلمة ؟ وهو يبين أن العناصر الثلاثة تتضمن فيما بينها مزايا مختلفة . النص نفسه درامى . مع صيحة الخوف والأمل فى الوقت ذاته ، تلك الغنائية الممزقة التى يندر وجودها فى المسرحية وبخاصة فى دور (جارسان) . كما أن الحركة مبتذلة ، لكن الموقف هو الذى يكسبها قيمتها الحقيقية ؛ أما فيما يختص بالصمت فليس فيه قيمة تسلسلية إلا لكونه مثقلا بما يعترى الشخصيات من انتظار رهيب ، كذلك فإنه كلما طال هذا الصمت فى حدود المحتمل طبعا ، كان دراميا بالفعل . ثم إن الموقف والفعل والزمن ، هذه العناصر تضفى على الحوار قيمته الدرامية وقوته التسلسلية وذلك بتقوية العناصر الشفهية . بل وكذلك الحركات ولحظات الصمت أيضا التى تخلو فى حد ذاتها من المعنى .

أكبر دليل على ما نقول هو بدايات المسرحيات ، حينما يرتفع الستار ويكون الموقف والفعل صفرا ، حيث العبارة الأولى والصمت الأول والحركة الأولى لا ترتبط بشىء . مثال ذلك مسرحية (مجهولة آراس) لسالاكرو ، التى تبدأ بتفجير نبأ انتحار

(أوليس). هذه الحركة اليائسة تفاجئ المتفرج لكنها لا تثير مشاعره . أما الحركة نفسها حينما تعود في المشهد الأخير محملة بقوة المسرحية كلها ، فإنها تكتسب قيمة تراجيدية كبرى . كذلك بالنسبة للصمت ، حيث من الخطورة بمكان أن نستهل به المسرحية . كذلك فإن موليير كان عادة ما يبدأ مسرحياته بإيقاع سريع وحوار متسلسل يدخل في صميم الفعل . مثال ذلك مسرحية (طرطوف) التي ترفع عنها الستار ، بينما الأسرة كلها في مناقشة محتدمة توحي بأنها ليست وليدة رفع الستار وإنما سابقة له .

الفصل الرابع

تركيز التأثيرات (الإيفيهات)

شاع اللفظ الفرنسى (إيفّيه) وجمعه القياسى (إيفّيهات) بحيث لا نرى لزوما لشرحه. ولكن إذا كانت الإيفيهات متعددة ومتعددة مصادرها ، فالذى نقصده منها فى دراستنا هذه هو ما يتعلق منها بالنص أو ، إن شئنا ، بالكاتب .

لقد ساد الاعتقاد بأن جمهور المتفرجين غالبا ما يكون شاردًا لا يركز انتباهه إلا على بعض جزئيات من العرض أو النص الدرامى ، وأن دور الممثل هو أن يبرز مثل هذه الجزئيات المؤثرة . ومن ثم كان الاهتمام البالغ ببعض الفقر ، وفى داخل هذه الفقر ، ببعض التأثيرات أو الإيفيهات الصارخة ، على نحو عبارة رودريج الشهيرة فى مسرحية "السيد " التى يوجهها إلى الكونت : " أريدك فى كلمتين ، أيها الكونت " .

إن مثل هذا التركيز الخاطئ على الإيفيهات كانت له عواقب وخيمة، فقد صرف الكثيرين عن تقديم المشاهد التى يرون قلة تأثيرها الدرامى، كما اهتم آخرون بإبراز دور معين مضحين ببقية الأدوار ؛ بل وفى هذا الدور المعين ركزوا على بعض المشاهد المعينة وفى المشهد المعين اقتصر التركيز على عبارة بعينها . ومن ثم كانت العادات السيئة عند بعض الكتاب الذين يبحثون قبل كل شىء عن الإيفيهات الرخيصة ، والممثلين الذين يهملون معظم النص الدرامى والجمهور ، الذى ينتظر بفارغ الصبر الفقرات المؤثرة التى يثيرون بها إعجاب العامة أو الدهماء .

ولقد ثار كل من المخرجين " أنطوان " و " كوبو " وتلامذتهما ضد هذه الظاهرة الخطيرة ، وهاهو ذا أحد مخرجى (طرطوف) يدعو إلى " عدم التضحية بالكل فى سبيل

التفصيل " . وهذا المخرج الكبير (شارل دولان) يندد بذلك قائلا : " يضحّون بالحبكة وبجميع الشخصيات فى سبيل شخصية أرباجون " .

وهذا هو المخرج الكبير " جان لوى بارو " الذى قام بإخراج مسرحية (فيدر) حديثا ، يدلى بدلوه قائلا : " ينبغى الحذر من أن يتركّز الانتباه على شخصية (فيدر) على حساب الشخصيات الأخرى " .

وإذا حاولنا عقد مقارنة سريعة بين الحوار الدرامى الجيد وبين الحديث العادى المرتجل، وجدنا اختلافات بينة من أهمها التكثيف الشديد فى الحوار الدرامى . فالقضية بالنسبة للكاتب الدرامى هى أن يقول الكثير من الأشياء فيما قل من الأقوال ، وأن يجمع العناصر الكفيلة بإثارة ردود أفعال المتفرج ، دون أن يفقد انتباهه ، بحيث يمكن أن نقول إن بعض النصوص الدرامية كلها تأثيرات أو إيفيهات . مثال على ذلك فى مسرحية لعبة الحب والمصادفة لماريفو :

ليزيت – يا سبحان الله ! كل شىء فى هذا الرجل : الصالح واللطيف؛ كل شىء مجتمع فيه .

سيلفيا – نعم ، فى ذلك الوصف الذى قدمته أنت ، ويقال إنه ينطبق عليه ، ولكن يقال ، وقد لا أوافق أنا على ذلك .

(لعبة الحب والمصادفة ، الفصل الأول ، المشهد الأول)

فى ألفاظ معدودات تمكنت المتحدثة من إيراد صفات مركبة ، والمعجز هنا أن الحديث طبيعى أشبه بمحادثة عادية .

وإليك مثالا آخر فى التكثيف يتحقق بوسائل مختلفة :

"الكونييسه - ... ولكن ، ألا تشرح يا ليون ؟ لقد ألغزت بما فيه الكفاية.

(فيللارديو ينهض حازما) – أشعر أن الجنرال متردد . إن وضعى شاذ . وأفضل أن أخرج .

الكونتيسة – (تجلس من جديد) – مرة أخرى نرجوك أن تهدأ واجلس . سبق أن أخبرتك يا ليون ، أنك تستطيع أن تتحدث أمام السيد فيللارديو.

يا جاستون ، أخبره بذلك لو سمحت أنت أيضا .

الكونت – تكلم أيها الجنرال . إن فيللارديو مثلى بالضبط . عفوًا يا فيللارديو.

الجنرال – (فى حركة) إذن ، كما تريدون . أنا جندى عجوز .

ليس لدى وقت ولا رغبة فى أن ألعب لعبة الاستخفاء . هل تعرف أنها حدباء ؟

الكونتيسة – (لائمة) – ليون ، فيللارديو صديق حميم ، وقد شرحت له أن شقيقتى الكبرى بها عيب طفيف .

الجنرال – (إلى فيللارديو) إنها حدباء بكل صراحة ، وكذلك فعمرها أربعون سنة وبضعة ...

الكونتيسة – (مقاطعة إياه) – ليون !

الجنرال – وأخيرا ، فهى تكبرك بثلاث سنوات "

(جان أنوى ، أرديل أو زهرة اللؤلؤ ، الفصل الأول)

ينبغى أن نضع هذا النص فى سياقه فى المسرحية لنعلم كيف يطول الانتظار ، ويُحشد كل شىء من أجل تأخير وإبراز الإعلان الذى يدلى به الجنرال حول الحب الذى يجمع بين الأحدبين .

إن السعى وراء التعبير المكثف وتركيز التأثيرات هدف كل كاتب كبير . وهذا أحدهم وهو (أرمان سالاكرو) . يدلى بتصريح مهم فى هذا الصدد :

" تعلمت الاختصار من فلوبير . ومع كل فإننى لا أختصر بما فيه الكفاية . نحن لا نختصر بما فيه الكفاية . لسنا حازمين مع أنفسنا بما فيه الكفاية . حينما

أعتقد أن مخطوطتى قد انتهت ، أعود فأنسخها عدة مرات ، وفى كل مرة أقول لنفسى : " فى هذه الصفحة لابد أن هناك جملة زائدة ، وفى هذه الجملة لابد وأن هناك كلمة زائدة . أعتقد أن الأسلوب ما هو إلا الاختزال والضغط . الأسلوب الجيد فى رأيى لابد وأن يكون انفجاريا . حينما بدأت الكتابة ، أردت أن تكون جميع الجمل التى أكتبها أمثالا أو حكما ."

وكلمة " أمثال " كلمة كاشفة . وليس من قبيل المصادفة أن كلا من (أرمان سالاكرو) و (جان أنوى) بدأ بالعمل فى الدعاية . وفى ذلك يقول (أنوى) :" فى الدعاية تعلمت الدقة ؟ وحتى الآن تراودنى دائما أفكار دعائية . " ثم إن الشعار (سلوجان) يفترض دقة فى اختيار الألفاظ فى الجملة تشبه الدقة الضرورية فى صياغة العبارات المسرحية .

ويعد أسلوب بومارشيه نموذجا للحوار الدرامى الدقيق المركز ، وبخاصة مسرحيته (زواج فيجارو) حيث المعلومة تصاغ فى أقل عدد من الكلمات ، وحيث الجملة لا تتضمن من العناصر سوى الضرورى لفهمها .

وإليك مثالين من مسرحية زواج فيجارو :

(الكونت - بدريللو عائدا)

بدريللو - مولاى

الكونت - ألم تترك أحدا ؟

بدريللو - لا أحد مطلقا .

الكونت - خذ الحصان الأفريقى .

بدريللو - إنه مسرج بسور حديقة المنزل .

الكونت - كالسهم إلى أشبيلية .

بدريللو - إنها على بعد ثلاث مراحل فقط من هنا .

الكونت – هناك ، أستفسر عما إذا كان تابعى شيروبان قد وصل .

بدريللو – إلى الفندق ؟

الكونت – أجل ، والمهم أن تعرف متى وصل .

بدريللو – فهمت .

الكونت – أعد إليه براءته العسكرية وعد سريعا .

بدريللو – وإذا لم يكن هناك ؟

الكونت – عد بأسرع مما ذهبت ، وأبلغنى الخبر ؟ اذهب .

(زواج فيجارو ٣ ، ٣)

" بارتولو – يا حضرات القضاة؟ ليس هناك قضية أوضح من هذه لم تخضع لرأى البلاط ؛ ومنذ الإسكندر الأكبر الذى وعد الجميلة طاليستريس بالزواج ؟

الكونت – (مقاطعا)

قبل أن تتقدم فى المرافعة . هل اتفقنا على صحة التعهد ؟

(زواج فيجارو ، ٣ ، ١٥)

فى مثل هذه المشاهد يجرى استعمال ما يسميه البلاغيون القدماء " الحذف " ؛ ومن الأفضل أن نسميه " التحفظ " . إن مثل هذا الحذف من ناحية، والعبارة الناقصة والتراكيب ، تضفى على أسلوب بومارشيه قوته .

ولكن لا ينبغى أن نخلص من ذلك إلى أن الحوار المسرحى الجيد يقتصر دائما على العناصر التى تيسر الفهم . فهناك عناصر أخرى تدخل فى اللعبة . فكما هى الحال فى الحديث العادى ، يستعمل الحوار الدرامى أيضا ما يمكن أن نسميه نقاط الارتكاز أو الدعامات وعناصر التقديم . مثال من مسرحية (مقالب ساكابان) يجمع هذه العناصر ويوضحها :

١- جيرونت - عفوا ، يا سيد أرجانت ، هل لى أن أقول لك إن تربية الأبناء مهمة يجب أن نعطيها كل وقتنا وجهدنا .

٢- أرجانت - طبعا ، ولكن ما مناسبة هذا الكلام ؟

٣- جيرونت - مناسبته أن تصرفات الأبناء السيئة ترجع إلى التربية السيئة التى يتلقونها عن آبائهم .

٤- أرجانت - هذا يحدث أحيانا . ولكن ماذا تقصد من ذلك ؟

٥- جيرونت - الذى أقصده من ذلك ؟

٦- أرجانت - نعم .

٧- جيرونت - أنك لو كنت ، كأى أب فاضل ، أحسنت تربية ابنك ، لما لعب عليك الملعوب الذى لعبه عليك .

٨- أرجانت - عظيم . معنى هذا أنك أحسنت تربية ابنك أفضل منى ؟

٩- جيرونت - طبعا . ويسوؤنى كثيرا أن يلومنى أحد فى هذا الموضوع .

١٠- أرجانت - وإذا كان هذا الابن الذى أحسنت تربيته ، كأى أب فاضل ، قد ارتكب ما هو أسوأ من ابنى ؟ هيه ؟

١١- جيرونت - كيف ؟

١٢- أرجانت - كيف ؟

١٣- جيرونت - ما معنى هذا ؟

١٤- أرجانت - معنى هذا ؛ يا سيد جيرونت ، أنه ينبغى ألا تتعجل بالهجوم على الآخرين ، وأن الذين ينتقدون ، ينبغى عليهم أولا أن ينظروا فى بيوتهم ليروا ما فيها من خلل .

١٥- جيرونت - لا أفهم هذا الكلام الغامض .

١٦- أرجانت - سيشرحون لك .

١٧- جيرونت - هل سمعت شيئا يقال عن ابنى ؟

١٨- أرجانت - هذا ممكن .

١٩- جيرونت - وماذا أيضا ؟

٢٠- أرجانت - سكابان بتاعك ، لم يخبرنى بالموضوع إلا بشكل عام . ويمكنك معرفة التفاصيل منه أو من غيره . أما أنا ، فسأذهب من فورى لاستشارة أحد المحامين لأعرف منه ما يمكن أن أتخذ من تدابير.فحتى نلتقى .

(موليير ، مقالب سكابان ، ٢ ، ١)

من السهل أن نلاحظ فى هذا النص ، نقاط الارتكاز وعناصر التقديم .

فمن نقاط الارتكاز : " عفوا " (١) و " هيه " (١٠) .

ومن عناصر التقديم : هل لى أن أخبرك (١) ثم عبارات ٥، ٦، ١١، ١٢، ١٣ .

والحقيقة أننا نستطيع أن نحذف هذه العبارات دون أن نخل بالمعنى . وفى هذه الحقيقة يختزل النص ويكون أسرع . ولكن هل نحتاج إلى إيضاح ما يمكن أن يفقده النص على المستوى التعبيرى ؟

ومن السهل أن ندرك الأسباب التى جعلت موليير يكتب هذا النص على هذا النحو . فالمشهد بطىء ، وموليير أراده كذلك ، لأنه فى بداية الفصل الذى سيتجه فيه الإيقاع إلى السرعة . بالإضافة إلى أن المتحدثين شيخان يتحدثان بحيطة وحذر ، ويحاول كل منهما أن يحضّر لمفاجأة صاحبه بأخبار لا تسره . كذلك نلاحظ توالى العبارات ذات اللهجة القوية مع غيرها ذات اللهجة الضعيفة ، التى تبرز الأولى وتمهد لها ، مما يضفى على النص قوته الدرامية ، كما يحدث فى الموسيقى .

نخلص من ذلك إلى أن النص المسرحى الجيد يجمع بين التركيز من ناحية ، وبين ضرورة إبراز العناصر المهمة . كذلك يضم الحوار المسرحى الجيد مستويات من التأثيرات بعضها يكون له الأولوية على غيره .

كذلك فإن الأسلوب المركز الذى يميز الحوار الدرامى الجيد يتعارض مع غياب الأسلوب فى أحاديثنا العادية ، وبالذات الثرثرة التى نجد فيها التعارض الصارخ بين قلة المعلومات التى ينقلها الحديث وبين الغزارة الكلامية . ومن ثم كانت الصعوبة الشديدة التى تواجه الكاتب المسرحى حينما يقدم شخصية ثرثارة أو شخصيتين . ذلك أن تفاهة مثل هذه الأحاديث من الممكن أن تصيب المتفرج بالملل وتحسب على الكاتب لوجود فارق طبيعى بين مزايا الحوار الجيد وبين عيوب الغزارة الكلامية الزائفة . ولا شك أن طبيعة الشخصية، والموقف الذى يحدده لها الكاتب ، يبرران ثرثرتها . ولكن هذا قد لا يكفى . فلكى يكون الحوار فاعلا دراميا ، لابد من توافر تأثيرات معينة تعوّض عيب الثرثرة ، وهى تأثيرات لا تعرفها الأحاديث اليومية العادية ، وندرك من خلالها أن الشخصية المسرحية لا ينبغى بأى حال أن تكون ثرثارة فوق المنصة ، كما يجرى فى الحياة اليومية .

الفصل الخامس

وحدة اللهجة

لعل وحدة اللهجة هي أرسخ الوحدات كافة (وحدة الزمان والمكان والحدث واللهجة ...) في المسرح الكلاسيكي .

يمكننا أن نبدأ بالحديث اليومي العادي الذي يفتقر تماما إلى هذه الوحدة ، فالمتحدثان يتنقلان بسرعة من موضوع إلى أخر دون اهتمام بما ينعكس على الأسلوب من تباين وتعارض في الأساليب . ومن ثم كانت صفة الابتذال التي تتناول موضوعات مطروقة وشائعة في جمل جاهزة ومتكررة .

الحوار الدرامي الجيد يفترض ويقيم في الوقت نفسه علاقات خاصة بين الأشخاص الذين يناقشون موضوعًا معينا بطريقة أو بأخرى . ولكن هذا الحوار يصاغ قبل كل شيء من أجل جمهور يتلقاه وقد يحكم عليه طبقا لنوعين من المعايير : معايير أخلاقية أو بالأحرى معايير اجتماعية ، ومعايير جمالية لها ما يبررها ولها ضرورات . وفي هذا الصدد تكون حرية الكاتب الدرامي مقيدة أو محددة . بل نستطيع أن نقول أنه أقل المبدعين حرية في هذا الإطار. إنه محكوم بما نطلق عليه " اللهجة " وهو لفظ غامض مبهم .

عمارة المسرح نفسه تفرض على المسرحية أسلوبها إلى حد ما . وأكثر من ذلك جمهور المتفرجين . فهو جمهور مركب ومعقد يتألف من أفراد غاية في التباين والاختلاف: من المتفرج البسيط الذي يذهب إلى المسرح لأول مرة، إلى الناقد المسرحي المتربص . ولكن هذا الجمهور المتباين ، مع تقدم العرض ، يشكل في النهاية جماعة

تكتسب شيئا فشيئا وحدتها ، وتتوحد فى الفرجة التى تجمعها إذا كانت المسرحية جيدة .

ومن ناحية أخرى ، فإن جمهور (راسين) مثلا كان جمهورا خبيرا . فحتى قبل رفع الستار ، تكون هذه الخبرة قد تكونت عنده عن طريق القاعة التى اختارها ، والنوع الأدبى للمسرحية المحدد فى الإعلان ، وبطريقة غير مباشرة ولكنها أعمق ، عن طريق التربية التى تلقاها والمذاهب الأدبية فى عصره ، وتطور هذه المذاهب . فمن مطلع القرن وحتى نهايته ، ظلت وحدة اللهجة راسخة وتزداد رسوخا مع الأيام . يشهد بذلك اختفاء المسرحية التراجيكوميدية مثلا (لعدم وحدة اللهجة فيها) وقد أشار (لافونتين) عام ١٦٦٩ إلى ذلك بقوله : " وحدة الأسلوب هى قاعدة القواعد عندنا " . وهذه الوحدة هى التى انصاع لها كورنيىْ حينما هجر الأسلوب الباروكى شيئا فشيئا . وحذف الكثير من الفقرات من بعض مسرحياته ليجارى التيار السائد والذوق الشائع . فمنذ بدأ يكتب كورنيىْ روائعه (١٦٦٠) وحتى (١٦٣١) ، أى قمة الكلاسيكية ، صارت وحدة اللهجة عقيدة راسخة وأصبح التمييز بين الكوميديا والتراجيديا حقيقة لا تقبل المناقشة ، بحيث إن اختيار النوع الأدبى (كوميديا أو تراجيديا) أصبح يعتمد حتى قبل كتابة سطر واحد ، على اختيار المعجم اللغوى .

واختلاف النوع الأدبى يستتبعه اختلاف فى قاعات العرض . فلم يشهد التاريخ تعارضا أوضح فى ريبرتوارات المسارح ولا متفرجين أكثر حساسية لهذه التعارضات . كان الكاتب المسرحى حرا فى أن يقول أى شىء فى الأسواق الأدبية العامة ، ولكنه على العكس من ذلك فى مسرح الكوميدى فرانسيز ، لا يستطيع أن يقول إلا ما يوافق القواعد .

هذه الأعراف التى سادت خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر ، لا نجد لها أثرا اليوم ، حيث أصبحت الأنواع الأدبية تميل أكثر فأكثر إلى الامتزاج ، وحيث يتم عرض مسرحيات (فيدو) ومسرحيات (راسين) فى مسرح الكوميدى فرانسيز .

ولكن بالنسبة لمسرحية مثل مسرحية دون جوان لموليير فالأمر يختلف، لماذا ؟

هذه المسرحية تعدّ مسرحية فريدة فى المسرح الفرنسى الكلاسيكى ؛ فهى مسرحية "وحشية " إذا جاز التعبير ، لا تحترم تمييزا بين النوعين ولا وحدة اللهجة ، وتتوالى فيها مشاهد الفارس مع مشاهد تراجيدية بين أب وابنه. (الفصل الرابع ، المشهد الثالث والرابع) . ويجدر بنا أن نعرف ردود أفعال الجمهور المعاصر لموليير أمام مثل هذه المسرحيات الغريبة . لقد عرضت المسرحية خمس عشرة مرة متتالية ، ولكن هذا النجاح قد يرجع إلى شعبية الموضوع ، واستعمال الآلات فى ختام المسرحية . ثم إن المسرحية لم تعرض بعد ذلك فى نسختها الأولى الأصلية . كذلك فإن التصدير الذى رافق نشر النص فى طبعتى ١٦٨٣ و ١٦٩٤ كان قاسيا . أما العرض الذى قدم فى عام ١٦٧٦ ، فقد كان معالجة جديدة صاغها (توما كورنيىْ) وظل هو النص الذى يعرض حتى عام ١٨٤١ ، حيث تم الرجوع أخيرا إلى نص (موليير) الأصلى . ومن الغريب حقا أن يستبدل بنص من أقوى ما كتب موليير اقتباس باهت ضعيف . الحقيقة ان اكتشاف مزايا المسرحية الأصلية لم يتم إلا حديثا . ومن المفيد أن نشير إلى الآراء النقدية منذ ١٨٥٠، ونتأمل الأخطاء التى يمكن أن يرتكبها الكبار حول الأهداف والمزايا التى يتضمنها مثل هذا النص العظيم. أولا كلمة يسيرة عن أسباب نجاح الاقتباس الذى قام به (توما كورنيىْ) الذى يحدد هذه الأسباب فيقول : " ألحّ علىّ بعض الأشخاص الذين لا أستطيع أن أرفض لهم طلبا، لكى أنظم المسرحية شعرًا ، فعكفت أثناء العمل على التخفيف من حدة بعض التعبيرات التى من الممكن أن تجرح مشاعر بعض المسوسين. الحقيقة هى أن ما ضمن نجاح المسرحية فى شكلها الجديد هو وحدة اللهجة ، وهذا يتضح من قراءة سريعة للمسرحية . ومن الناحية الجمالية ، فإن روعة النص الذى كتبه (موليير) لا تكمن فى أنه لم يلتزم بالوحدات الثلاث التقليدية ، وإنما لعدم الالتزام بوحدة اللهجة . التى كان يشدد عليها جمهور القرنين السابع عشر والثامن عشر . إن الخروج على هذه القاعدة كان شيئا غير مقبول .

مثل ذلك ينطبق على مسرحيات شكسبير التى كان لا يقبل عليها الجمهور الفرنسى الكلاسيكى . ونذكر فى هذا الصدد الهجوم الذى شنه عليها فولتير ، وكذلك ترجمته البشعة لمونولوج (هاملت) .

ولا شك أن الجمهور الفرنسى الكلاسيكى النزعة ، والذى تعود على قواعد التراجيديا الصارمة ، لم يكن مهيأ لمشاهدة أعمال درامية تثير عنده الحيرة لسببين اثنين : الأول غزارة الصور ، والثانى تباين الأسلوب وغياب وحدة اللهجة .

الأمر يختلف بالنسبة لفكتور هوجو ، فالمسافة بين شكسبير وبينه قصيرة ، ومن ثم الانتقال كان سهلا ميسورا . أولا بسبب إعجاب هوجو بالشاعر الإنجليزى ، ثم لأن الدراما فى تصور الرومانسيين ، وعلى رأسهم هوجو ، تعرض المشكلة التى تهمنا هنا والتى صاغها هوجو الشاب فى " مقدمة كرومويل " وأطلق صيحته الشهيرة : " علينا بالطبيعة ! الطبيعة والحقيقة " . لذلك أيضا كان يدعو " ديدرو " قبل هوجو . ويتلخص موقفه فى أن كل ما فى الطبيعة يوجد فى الفن " . أما " الفريد دى موسيه " الذى يعرض فى مسرحيته (لورينزاتشو) الكثير من الشخصيات المختلفة المشارب والأوضاع الاجتماعية ، وكل منهم يتحدث لغته الخاصة به ، فقد توصل إلى حل المعضلة ، حيث حقق وحدة فى اللهجة والأسلوب لا نجدها فى أعمال هوجو .

ويحق لنا أن نتساءل بعد عرض هذه الأمثلة ، هل كان الحرص عند الفرنسيين على تحقيق وحدة اللهجة ، مجرد تقليد ملزم ، أم كان قيدا تفرضه ثقافة جمهور وفكر شعب ، أم هو وحدة رابعة لا تقل هيمنة عن الوحدات الثلاث الأخر . وفى هذه الحالة ، هل هى وحدة مصنوعة ، مثل وحدة الزمان ووحدة المكان ، اللتين كان هوجو يحمل عليهما ، أم هى طبيعته ، مثل وحدة الحدث ، التى أجمع على قبولها واحترامها جميع كتاب الدراما ؟

ليس من اليسير الإجابة على هذه التساؤلات . ولعل أفضل من ذلك أن نتساءل أولا عن الظروف التى يمكننا أن نستغل فيها تنوع اللهجة فى المسرح. يمكننا أن نجيب بسهولة قائلين ، يتحقق ذلك حينما يكون الموقف ، أو الفعل المسرحى ، أو حالة الشخصيات النفسية، سببا يجيز هذا التنوع ويجعله مشروعًا . ولكن هنا أيضا ، يجمل بنا أن نميز بين حالات مختلفة وأن نقدم بعض الأمثلة .

الحالة الأولى هى التى تطلق فيها شخصية من شخصيات المسرحية ، كما يحدث فى الحياة اليومية ، كلمة أو عبارة تكون نابية وسط مجموع العبارات الأخرى .

مثال ذلك ما أطلقه (ألسست) فى مسرحية موليير (عدو البشر) (الفصل الأول ، المشهد الثانى ، البيت رقم ٣٧٦) وهو يحكم على القصيدة : " الحقيقة أن مكانها المناسب هو الحمام " . هذا التصرف من جانب (ألسست) يعد فظاظة يبررها حالة الغضب التى كانت تتلبّسه والغيظ الذى كان يسيطر عليه فى نهاية المشهد ، ولكنه تصرف يتناقض مع جو الألفة والأنس الذى كان يسود بداية المشهد نفسه . بعد ذلك لن نجد (ألسست) يقع فى مثل هذا الشطط فى القول ، ولعل ذلك لأنه فى المشاهد التالية سنجده دائما فى حضرة نساء (باستثناء بداية الفصل الخامس فى مشهد قصير مع (فيلنت) . إن الخروج على اللهجة العامة هنا يصدر اختياريا من رجل هو " من المجتمع " كما يقول (هوراس) فى مسرحية (مدرسة الزوجات) . ولكن فى أغلب الأحيان تكون اختلافات الظروف الاجتماعية هى التى تبرّر هذا الخروج بل وتفرضه فرضا ، دليلا على الواقعية والمشاكلة ، وكذلك تحقيقا لتأثير (إيفيه) كوميدى . مثال ذلك قيام البستانى الثمل باقتحام حجرة الكونتيسة بكل وقاحة فى الفصل الثانى من مسرحية (زواج فيجارو ، المشهد ٢١)؛ وكذلك التناقض الصارخ بين النبلاء وغيرهم من الشخصيات فى مسرحية (دون جوان) لموليير ؛ وأيضا دور البستانى (ديما) فى مسرحية (انتصار الحب) لماريفو الذى يناقض بأسلوبه السوقى وألفاظه الفظة أسلوب الشخصيات الأخرى . ويبرز ما فيه من رقة وعذوبة . وهناك مثال آخر من مسرح (ماريفو) أيضا هو حديث (أرلاكان) وتصرفاته التى توحى بوضاعة شأنه فى مسرحية (لعبة الحب والمصادفة) .

فى هذه الأمثلة نجد أن الخروج على اللهجة العامة له ما يبرره من طبيعة الشخصية، بل هو خروج لابد منه لاستقامة البناء الدرامى الذى يصبح جزءًا لا يجزأ منه . نلاحظ كذلك أن الأمثلة التى سقناها مأخوذة من مسرحيات كوميدية ، ومثل هذا الخروج على اللهجة يفجر الضحك . ولكن الخروج على اللهجة ليس دائما مصدر إضحاك ، بل هناك من الكتاب من يجعل منه مادة لتأثيرات تراجيدية . مثال ذلك فى مسرحية (المتوحشة) لجان أنوى ، التى تعد مواجهة بين عالمين ومجتمعين ووسطين ، وبين نوعين من "الموسيقى" ، ومن ثم بين نوعين من الأسلوب . يكفى أن نتصور

الأب الوضيع الفقير الذى اعتاد العزف فى الحانات ، وهو عاجز عن الحديث بأسلوب مناسب فى مكتبة صهره الموسيقار الشهير . مما دفع ابنته (تيريز) فى هذه المسرحية " السوداء " إلى أن تلوذ بالفرار رافضة سعادة " مستحيلة " .

فيما عدا مثل هذه الأمثلة ، التى يكون فيها الخروج على اللهجة العامة له ما يبرره فى الوضع الاجتماعى للشخصية أو فى طبيعتها ، فإن وحدة اللهجة تظل قاعدة ملزمة .

ولا يسعنا فى ختام هذا الفصل إلا أن نشير إلى بعض التجارب المعاصرة التى تجعل من هذه الظاهرة مادة للفكاهة ، حينما تذهب بهذه اللعبة إلى أبعد مما ذهب (آنوى) مثلا. نقصد بذلك مسرحيات (جان تارديو) و (أوباديا) وغيرها من المسرحيات التى تناقش قضية اللغة الدرامية وبالذات العناصر الشفهية فى هذه اللغة . (*)

(*) لمزيد من الأمثلة : (بيجماليون) لشو ، (أنتيجون) لجان آنوى ، (الجلف) لتشيكوف

الفصل السادس

غوايات الكتابة الدرامية

اللغة الدرامية قريبة من لغة الحديث اليومية ، إلا أنها تتمتع بمزايا لا نجدها فى المحادثة العادية . هذه المزايا هى التى يحاول الكاتب الدرامى أن يوفرها فى اللغة المكتوبة لأسباب جمالية . إن النص الروائى أو الدرامى ، بالإضافة إلى الصفات الخاصة بكل منهما ، فإنهما يتمتعان بميزة عامة مشتركة أو بعبارة أخرى يتمتعان " بالأسلوب " ، فى حين أن لغة الحديث اليومية تخلو من ذلك . ثم إن الدراما إبداع نوعى ، له قواعده الخاصة به ، وأسلوب معين فى استعمال اللغة . فاللغة الدرامية أسلوب وسط بين لغة الحديث ولغة الكتابة ، مع كونها مختلفة عنهما .

كتب أحدهم مرة يقول إنه وجد فى مسرحية (زواج فيجارو) " كثيرا من الجمل التى ليست من أسلوب الكاتب " فرد بومارشيه قائلا : " من أسلوبى يا أستاذ ؟ ولو كان لى أسلوب لحاولت الابتعاد عنه حينما أكتب مسرحية " ثم أضاف قائلا : " فى المسرحية كل شخصية تتحدث لغتها ، وأرجو ألا تتحدث لغة أخرى " . وإذا كانت الشخصيات فى التراجيديات الكلاسيكية تتحدث شعرا ، فذلك لأن عظامية الموضوع لابد لها من عظامية فى التعبير ، ولا يليق بأوديب مثلا ، أو فيدر التعبير إلا شعرا . ولكن من المهم أيضا أن اللغة الشعرية التى تتحدث بها الشخصيات لا ترقى إلى الشعر الغنائى فى سموه وعظمته. وفى ذلك يقول بيير كورنيْ : " أنا أحاول ألا أضع على لسان شخصياتى إلا ما يمكن أن يقوله فى مكانهم من يمثلونهم ، فهم يتحدثون بوصفهم شخصيات مهذبة وليس بوصفهم كتابا مبدعين ؟ فى كتاباتى لن تجد فى مواضع كثيرة سوى نثر مقفى " .

بعد ذلك كتب (دى بنياك) يقول إن البحر الطويل الذى تكتب به التراجيديات ينبغى أن نعتبره فى المسرح كالنثر ، فكل منا ينظم على منواله بسهوله فى الحديث العادى .

والآن لنحاول أن نتحدث عن الفروق بين لغة المسرح واللغة المكتوبة . وسينصب حديثنا فى ثلاث نقاط : بنية الجملة ، استعمال الصور ، وفى الكوميديا على الأقل ، استعمال المُلَح .

النقطة الأولى هى أهم الثلاثة جميعا . فبمقدار ما تبتعد اللغة الدرامية عن اللغة المكتوبة ، تحقق تلقائيتها المطلوبة وحيويتها . وبحث هذا الموضوع من الصعوبة بمكان، لأننا إذا كنا نعرف اللغة المكتوبة حق المعرفة ، فإن معرفتنا بلغة الحديث ليست كذلك ، وبخاصة بنية جملة الحديث . ومع ذلك ، فبمقدورنا أن نستخلص بعد الفوارق الجوهرية .

كل جملة يبالغ فى إتقان كتابتها تبدو صناعية فى المسرح . فالجملة المكتوبة تعنى الجملة التى عكف الكاتب على التفكير فيها وتنقيحها وصياغتها وإعادة صياغتها . فى حين أن العرض الدرامى يفترض من الجملة المرتجلة التى تصدر بحرارة العاطفة ، بطريقة عفوية ، عن الشخصية التى تقولها وهى مشغولة فى الظاهر بنفسها وبالآخرين ، لا بتنقيح ما تقول . ومن ثم فإن العبارة المنقحة والتى تكون جميلة فى الرواية ، تبدو فى المسرح مصنوعة ، مما يفقدها فاعليتها وتأثيرها ، لأنها تخرج على طبيعة المسرح الذى يتطلب ارتجالا متصنعا . لذلك فإن الأسلوب الدرامى الجيد يتجنب عادة الجملة الطويلة ، ذات البنية المعقدة ، التى تبدو مصطنعة على لسان الشخصية التى تقولها .

حتى حينما يتطلب الموقف جملة طويلة ، فإنها تكون بسيطة التركيب ، سهلة الإلقاء، كما يتضح ذلك فى الأبيات التالية من مسرحية " إيفيجينى " لراسين ، حيث يعتب أوليس على ملك الملوك رفضه التقرب بابنته للآلهة :

" ماذا عسى أن تنبئنى هذه الزفرة ؟ هل هى زمجرة دم سرت فيه الثورة ؟ هل لى أن أظن أن ليلة قد زعزعت نفسك ؟ أم هو قلبك الذى حدثنا قبل قليل ؟ فكر، إنك مدين بابنتك لبلاد الإغريق . وقد وعدتنا بها ، وبناء على هذا الوعد تنبأ (كالكاس)

للإغريق كلما سألوه ، بعودة الريح عوداً لا مراء فيه . أتظن أن (كالكاس) سيلوذ بالصمت عندما لا تتحقق نبوءاته ؟ وأن شكواه الدائبة ، التى لن توفق إلى إسكاتها ، ستجعل الآلهة تظهر كاذبة فى أعين الناس ، دون أن يلقى عليك التهمة ؟ ومن يدرى إلام يؤدى بالإغريق غضب سيظنونه حقا وشرعا عندما يحال بينهم وبين صيحتهم ؟ حذار ، يا سيدى ، أن تجبر شعبا حانقا على أن يختار بينك وبين الآلهة ؟ " .

الجملة طويلة لكنها سهلة ميسورة . ومن ناحية أخرى ، فإن المتفرج الذى يستمع إلى الشعر يعتاد الصنعة ويتقبلها ، وهو لا يتشدد فى الالتزام بالمشاكلة من جانب الشخصيات التى تعبّر نثرا ، أى إلى حد ما كبقية الناس . أما إذا كانت هناك مبالغة فى بنية الجملة وتقعر فى صياغتها وتحريرها ، فإن الأسلوب يفقد سحره وجماله وتلقائيته . وفى الوقت الذى نصور فيه شخصيات تتكلم ، لا نجد سوى كاتب أو شاعر . مثال ذلك المشهد الأول من مسرحية البخيل لموليير ، الذى يحذف من المسرحية على مدى قرنين من الزمان ، ليس لأنه غير ضرورى دراميا ، وإنما لأن أسلوبه ليس دراميا . فالجملة الأولى التى يلقيها (فالير) طويلة جدا بحيث تفقد تأثيرها الدرامى ، وكذلك ! كلام (إليز) :

" فالير: لا أزعم أنى أستحق شيئا مما تقولين إلا بحبى وحده . أما الوساوس التى تنتابك ، فسببها والدك نفسه . فبخله الشديد ، والطرق المقترة التى يعيش بها . آسف يا عزيزتى (إليز) لأنى أتكلم عنه هكذا أمامك . فأنت تعلمين أنه لا يمكن أن أذكره بكلام طيب إذا طرقت هذا الموضوع ، ولكن إذا استطعت يوما ، كما آمل ، العثور على أهلى فإننا لن نجد صعوبة كبيرة فى استمالتهم إلى ما نريد . وإننى أنتظر أخبارهم على أحرّ من الجمر وسأذهب بنفسى لإحضارهم إذا تأخروا عن الحضور .

إليز : لن يكون لى أن أخشى شيئا لو كان جميع الناس ينظرون إليك بالعين التى أراك بها ، وإنى لأجد فيك من الخصال ما يجعلنى مصيبة فى نظرتى إليك .

وجدير بالذكر أن كبار الكتاب فى القرن التالى تجنبوا مثل هذه الجملة الطويلة المعقدة. من ذلك مسرحيات (ماريفو) ومسرحيات (بومارشيه) . ولعل الجملة الطويلة الوحيدة فى مسرح بومارشيه هى التى يروى فيها فيجارو حياته للكونت ، وقد خفف من وطأة الجملة براعة فيجارو فى الكلام واستخدامه للمعارضات مما تحقق معه التأثير الدرامى :

" فيجارو : حُسن طالعى يا صاحب السمو إذ قُدر لى أن ألقاك هنا ، أنت سيدى ومولاى القديم . حينما رأيت فى مدريد دولة الأدب قد تحولت إلى حوْمة صراع تتواثب فيها أسراب الذئاب ، وتتناحر فى حرب مشبوبة الضرام لا تهدأ ، هذا وقد دفعت بهم حمّى الصراع المرير إلى التردّى فى صغار يزرى بهم فإذا الحشرات والذئاب ، النقاد والحساد ، رجال الصحافة وأصحاب المطابع المشرفون على مراقبة النشر ، وكل الذى يلتصقون بجلد أهل الأدب التعساء ، ويعملون على امتصاص وتمزيق ما بقى لهؤلاء من قدرات وملكات، حينما وجدتنى متعبا من الكتابة ومن نفسى ، بعد أن سئمت غيرى ، ونفرت منه ، هذا وقد أثقلتنى الديون وقلّ ما فى جيبى من المال ؟

حينئذ أيقنت أن الرزق الحلال الذى يناله الحلاق بحدّ الموسى أكرم وأفضل من رزق يجىء عن طريق القلم وهو يضرب بلا فائدة فى مجالات الشرف. من أجل هذا كله ، هجرت مدريد ، حاملا متاعى فوق ظهرى متنقلا، فى رويّة وحسن فهم لطبائع الناس والأشياء ، بين المقاطعات الأسبانية من الكاستيل إلى المانس إلى استرامادور إلى سير مورينا ، إلى الأندلس . تستقبلنى إحدى المدن بالترحاب ، وتزج به أخرى فى السجن، وفى الحالتين أعلو بفضائلى على الأحداث ، وأطفو فوق المتاعب والهموم. هنا ألقى ثناءً ومديحًا ، وهناك ألقى ذما ولوما. أساعد الغير فى وقت الرخاء ، وأتحمل بلا شكوى ما يجىء فى زمن الضيق ، وأنا فى كل هذا أسخر من الأغبياء ، وأنازل أهل السوء ، واستخف بإفلاسى ، ولا أعبأ بأحد من الناس .

وأخيرا ، هاأنت ذا تراني وقد انتهى بي المطاف إلى أشبلية ، على كامل الأهبة ، لأخدم من جديد صاحب السمو في كل ما يطيب له أن يكلفني به.

(بومارشيه ، حلاق اشبيلية ، ١ ، ٢)

صفة أخرى تختلف فيها لغة الدراما عن لغة الكتابة ، وهي استعمالات اللهجات الأساسية المختلفة (التقرير والتعجب والاستفهام ؟ الخ) استعمالات متباينة إلى حد كبير. ففي لغة الكتابة ، تكون الجملة التقريرية أكثر شيوعًا . فمهما تنوعت الكتابات فنحن نكتب لكي نؤكد شيئا أو ننكره ، وكون النص يكتب في صمت الغرْفة ويتأمل يجرد الهتاف والتعجب من كل تلقائية . كذلك غياب المتحدثين والحوار الحقيقي المكون من الأسئلة والأوامر والنواهي . إن المشاهد لمسرحيات راسين يجد أن الأسئلة الحقيقية نادرة ، لأن لهجة السؤال كفيلة بالتعبير عن كافة المشاعر .

ولكننا قد نصادف نصوصا درامية مكتوبة جيدا ، ولا يعني هذا خروجا على القاعدة التي تؤديها ، وإنما لأن هذه النصوص المتقنة والمنقحة إنما صيغت لهدف درامي آخر. فعند (كورتولين) مثلا نجد هذا الإتقان في الصياغة يتعارض مع الشخصية ، فيفجر الكوميديا . فهذا رجل الشرطة بطبيعته التي لا ترحم ، ولكنه أيضا غير مثقف :

" لقد لفتت نظره أيضا وبكل احترام واجب ، أنني ، منذ خمسة وعشرين عاما أخدم خلالها وطني بكل إخلاص ، أنه مما يشرفني أن يكون سجل خدمتي العسكرية خلوًا من أي عقوبة ، وأن تلك العقوبة التي توقع عليَّ في نهاية خدمتي تعد أقسى من الصفعة باعتبارها إنكارًا على الملأ لماضي النظيف المبرأ من كل عيب " .

إن عزل هذا النص من سياقه يجعله نصًا أدبيًا لا يليق بالمسرح ، لأنه صيغ بعناية ودقة . كذلك لو كانت المسرحية مسرحية جادة ، لأصبحت هذه العبارات غير مقبولة ، بل وغير محتملة . لكننا أمام مسرحية من نوع الفارص ؛ فنحن أمام آلية أو ميكانيزم مطبوع على شيء حي .

هناك غواية أخرى قد يقع فيها الكاتب الدرامى ، فقد يبالغ الكاتب فى الصياغة ويسرف فى استعمال الصور البيانية . فحينما يريد أن يجعل الحوار شاعريا ، ينسى أن هذا الحوار ينبغى أن يكون قبل كل شىء حواراً دراميا . ففى الأعمال الدرامية العظيمة ترتبط السمات الأدبية دائما بالدراما وتكون تابعة لها .

فى هذا الصدد أيضا كبار الكتاب يقدمون لنا المثل . أول هؤلاء الكتاب هو (موليير) الذى يندّد فى كثير من مسرحياته بالصور البيانية التى يفاخر بها الآخرون . فهذا (ألسست) فى مسرحية (عدو البشر) يهاجم قصيدة زائفة ، ويحكم عليها بأن تلقى فى الحمام ، بل إن المسرحية كلها ما هى إلا هجوم على كل زيف ، ومنه طريقة الإلقاء عند الممثلين فى مسرح (أوتيل دى بورجونى) وهو المسرح المنافس لموليير . وكورنيىْ له موقف مشابه حينما أصدر حكمه على كوميدياته الأولى التى كتبها فى مطلع حياته الفنية . وهاجم ما فيها من نكات .

فإذا كان من المقرر أن اللغة الدرامية هى لغة وسط بين لغة الكتابة ولغة الحديث العادية ، فمعنى ذلك أن الصور المبالغ فيها مرفوضة فى المسرح ، ليست فقط لأنها تنزع من الحوار إحدى صفاته الأساسية وهى أن يبدو مرتجلا، وإنما ، وهو الأهم ، لأنها حينما تكون أجمل من اللازم ، تلفت الانتباه إلى الأسلوب على حساب الاهتمام بالدراما ذاتها .

من أمثلة ذلك فى المسرح الرومانسى المشهد الثانى من الفصل الثالث من مسرحية (روى بلا) لفيكتور هوجو ، حيث الصورة البيانية بالغة الجمال على حساب القوة الدرامية، وحيث يسمع صوت الكاتب طاغيا على صوت الشخصية .

على النقيض من ذلك مسرحية (لورينزاتشو) لألفريد دى موسيه ، حيث نجد صورا لا تقل قوة عن الصور عند هوجو ، لكنها لا تستعمل لذاتها ، وإنما لضرورة درامية . فهى بالإضافة إلى كشفها عن نفسية الشخصية ، تثير عند الطرف الآخر ردّ فعل عنيفا :

" لورينزو : أنت ترسم فلورنسا ، الميادين والمنازل والشوارع ؟

تابالديو : نعم ، يا سيدى .

لورينزو : ولماذا إذن لا ترسم امرأة عاهرة ، إذا كنت تستطيع أن ترسم مكانا سيئا ؟

تابالديو : لم يعلمونى بعد أن أتحدث بهذه الطريقة عن أمى .

لورينزو : من تقصد بأمك ؟

تابالديو : فلورنسا ، يا سيدى .

لورينزو : إذن فأنت ابن زنا ، لأن أمك ليست سوى عاهرة ."

من الواضح أن استعمال (موسيه) للصورة هنا يختلف عن استعمال (هوجو) لها فى مسرحية (روى بلا) . فالمعارضة (أم / عاهرة) ، إشارة إلى فلورنسا ، سبقها تمهيد رائع ، وانتهى الحوار إليها مع إبرازها وتبرير ما تتضمنه من عنف وقوة . باختصار ، الصورة هنا درامية قبل أن تكون شاعرية .

إذن وظيفة الصورة هى التى تبرّر استعمالها . ومسرحيات موليير مليئة فى هذا الصدد بالتوجيهات ، فالصور فيها قليلة نسبيا . فنحن نعرف بغض موليير لما يسميه الأسلوب المجازى أو الذى يستخدم الصور . ولكن إذا كان الموقف يتطلبها والسياق يفرضها وتبررها نفسية الشخصية ، تصبح الصورة حافلة بالروح الكوميدية . مثال ذلك هذه الصورة فى مسرحية مدرسة الزوجات حيث يبرر ألان لجورجيت غيرة أرنولف على إيناس :

ألان : سأوارب لك بابا من المقارنة لكى يزداد إدراكك للشىء . إذا كان فى يدك طبق من الحساء وجاءك جائع ليأكل منه ، ألا تغضبين وتحاولين منعه من ذلك ؟

جورجيت : بلى ، فهمت .

آلان : هكذا الوضع بالضبط . فالواقع أن المرأة هى حساء الرجل .

وحينما يرى رجل أحيانا أن رجالا آخرين يريدون أن يغمسوا أيديهم فى حسائه ، فإنه على الفور يشطاط غضبا .

(مدرسة الزوجات ، ٢ ، ٣)

هنا أيضا الموقف تم التمهيد له بمحاولات آلان أن يشرح الموقف بشكل تجريدى ففشل. فلجأ إلى المقارنة التى أخذها من الحياة اليومية التى فى متناوله ، هو والمستمعة، التى لم تلبث أن أدركت المعنى .

أما فى مجال التراجيديا الكلاسيكية ، فمن الواضح أن الصورة فى العمل الدرامى تتضمن صفات خاصة ، بل إن بعض المفردات المادية مثل " نار" و " لهيب " أصبحت تعبر عن حالات عاطفية عادية ، حيث اكتسبت معنى الحب وأصبحت مرادفا له .

" الحب ليس نارًا نحبسها فى النفس البشرية

فكل شيء يدل عليه : الصوت والصمت والعيون .

والنيران التى لا نحكم غطاءها تكون أدعى للانفجار "

(رواك ١ ، ٤)

وقد أثبتت بعض الدراسات ، ومنها ما قام بها (ج. أنطوان) أن بعض الألفاظ التى يمكن أن تعقد صورًا تصبح وكأنها محايدة . كما فى المشهد الختامى من مسرحية (بايزيد):

" نعم ، إننى أنا ، أيها الحبيب الذى انتزعت منك حياتك ، لأن روكسان أو السلطان لم يحرماك الحياة : فأنا وحدى التى نسجت الحبل المشئوم ، الذى قاسيت أنت ، منذ قليل ، من وثاقه البغيض ."

(بايزيد ، المشهد الختامى)

ويعلق (ج. أنطوان) على هذا البيت قائلا : " هناك الشاعر الذى يعقد صورته ، هذه مرحلة أولى ؛ ثم هناك الكاتب التراجيدى الذى يفرط عقدها ، لأن التراجيديا ليس لها أن تكون مجرد قصيدة ، وهذه مرحلة ثانية " .

هناك غواية أخرى تستدرج الكاتب الدرامى ، وتكمن فى استعمال الجمل البراقة جدا ، بحيث ، بدلا من أن نسمع حوار شخصيات فى مسرحية ، نفاجأ بكاتب يتحدث .

ويحفل مسرح (بومارشيه) بالأمثلة على ذلك ، فهذا فيجارو فى حضرة روزين التى ترتعد خوفا :

فيجارو : هذا عيب ! ترتجفين ! هذا تقدير خاطئ يا سيدتى . حينما نستسلم للخوف من الألم ، فإننا نستشعر الألم من الخوف "

وعلى الفور يدرك بومارشيه ما وقع فيه من مبالغة فى الصنعة فيردف قائلا :

" ومن ناحية أخرى ، فقد خلصتك من جميع من يراقبونك حتى الغد "

(حلاق أشبلية ٢ ، ٢)

ليعيدنا إلى الحدث بأسلوب عادى جدا ، أشبه بمتحدث لبق يصحح عبارة " براقة " بعض الشىء ، قد تجعل المستمعين يتهمونه بالتكلّف .

مثال آخر من المسرحية نفسها نجده فى عبارة فيجارو التى يخاطب بها الكونت : " إذا أحصينا ما يجب أن يتوافر فى الخادم من الفضائل ، ألا يعتقد مولاى أننا سنخلص إلى أن هناك سادة كثيرين يستحقون أن يكونوا خدمًا ؟ "

(حلاق أشبيلية ١ ، ٢)

ولا يجيب الكونت على هذا السؤال المحرج . كل ما هناك أنه يكتفى بإصدار حكم جمالى على عبارة فيجارو : " كلام لا بأس به " وهى وسيلة ماهرة من الكاتب للتخفيف من وطأة عبارة صارخة للغاية ، وذلك بالإشارة إليها : فرد الفعل عند الكونت هو نفسه عند الجمهور . وهكذا يقع بومارشيه فى غواية " العبارة البراقة " وهى دائما تكون فى جانب " فيجارو " .

أما موليير ، فهو لا يميل إلى مثل هذه الكلمات أو العبارات " البراقة " ؛ بل هو يهاجمها عند بعض شخصياته . فهذا (فيلنت) يحاول أن يستظرف بمناسبة عبارة

فيها مبالغة ، ويدافع عن المجاملة فى معاملة الآخرين. لكن صديقة (ألسست) المتزمت يرى فيها نفاقًا ينبغى أن يعاقب نفسه عليه بالشنق لو صدر عنه . فيحاول (فيلنت) أن يستظرف فيقول :

" أنا أرى أن مثل هذه الحالة لا تستحق الشنق ، وأتوسل إليك أن تتلطف بأمرى . حتى أحظى بشىء من العفو فى حكمك ، فلا أشنق نفسى من أجل ذلك ، إذا سمحت!

وهنا يثور ألسست لهذا التظرف فيقول :

" هذا المزاح تظرف ما أسمجه ! "

هذا الرأى ، كما هى الحال فى مواقف كثيرة ، هو رأى الكاتب نفسه الذى يعبر عن استهجانه لمثل هذا التظرف الذى كان شائعا فى مجتمع عصره. وفى مسرحية (نقد مدرسة الزوجات) أمثلة من هذا الهجوم ، وبخاصة على لسان " إليز " وبالذات فى المشهدين الأول والسادس .

تلك هى غوايات الكتابة التى يتعرض لها الكاتب المسرحى ، والتى تبرز لنا دراستها خصوصية لغة المسرح التى تبدو وكأنها لغة عادية ، ولكنها، حينما تصدر عن كاتب مبدع، تكون مبتكرة .

وعلم البلاغة القديمة ، بالرغم من اهتماماته بإبراز الاختلافات بين الكوميديا والتراجيديا ، لم يهتم كثيرا بإظهار ما يربط بين هذين " النوعين " من ناحية ، ويفرق بينهما وبين الأنواع الأدبية الأخرى من رواية وشعر من ناحية أخرى . ففى معرض تعريفه للتراجيديا ، ركز علم البلاغة القديمة على أن أسلوبها " فخم " وأقل عظمة من أسلوب الملحمة . أما فيما يختص بالكوميديا ، فقد أكد على أن أسلوبها ينبغى أن يكون طبيعيا مع تجنب الإسفاف (*) باختصار فعلم البلاغة القديمة اهتم باختلافات المستويات اللغوية والطبائع ، فى حين كان من الواجب أن يخلص إلى فوارق فى الطبيعة .

(*) بوالو ، فن الشعر ، النشيد الثالث .

إن لغة الدراما باعتراف الجميع ، ينبغى أن تكون سهلة يسيرة طبيعية ، وهى تنأى عن البريق وتتجنب بعض المحسنات . وغاية الكاتب المسرحى تختلف عن غاية غيره من كتاب الأنواع الأخرى الذين يحاولون ، قبل كل شىء ، التعبير بطرق تختلف عن طرائق الناس العاديين . ولقد رأينا كيف أن (بومارشيه) كان يحاول ألا يكون له أسلوب . والأمثلة الأخرى كثيرة ، لكننا نقتصر على اثنين منها . الأول (فيكتور هوجو) الذى حاول فى " مقدمة كرومويل " أن يعرّف ما ينبغى أن يكون عليه أسلوب كتابة الدراما . وفى معرض ذلك ، يذكر عبارة للممثل الكبير " طالما " يقول فيها : " لا للأبيات الجميلة " ثم يعلق على ذلك بقوله : " لا للأبيات الجميلة ! الأبيات الجميلة هى التى تقتل المسرحيات الجميلة " وإذا تصادف أن كان البيت جميلا ، فلا ينبغى له ذلك ، اللهم إلا بمحض المصادفة، بالرغم منه وبدون قصد ."

أما (جول رينار) فهو يركز أيضا على هذا الوفاق بين الممثل والكاتب الذى يعرّف أداء الممثلين فى مسرحياته قائلا : إنهم ممثلون وليسوا خطباء . يأتون حركات وإيماءات ولا يجبون إلا العبارات التى ليس فيها شىء " .

إن مسرح (جول رينار) يكاد أن يخلو من الصور البلاغية . الأشياء فيه تقال ببساطة، بل بأبسط ما تقال به فى الحياة العادية . والصورة فيه تعدّ استثناء . بذلك أصبح أسلوب (جول رينار) أسلوبا محايدا يناسب الشخصية وحالتها النفسية . والتناقض هنا صارخ بين هذه الباسطة التى يكتب بها للمسرح وبين الأسلوب الرائع الذى كتب به يومياته. فلقد أكد مرارا أن " المسرحية هى نقيض الكتاب " . هذه البساطة هى التى يسميها الشاعر الكبير (بول فاليرى) " قمة الفن " وهى ما جرى العرف على احترامه بدعوى " المشاكلة " الكلاسيكية الشهيرة . ومن أجل تحقيق هذه المشاكلة ، اجتهد (بومارشيه) ، كما أسلفنا ، لكى لا يكون له أسلوب ، أولا لأن كل شخصية من المسرحية ينبغى أن يكون لها أسلوبها ، ثانيا لأنها ينبغى أن تتحدث اللغة الحية السريعة المتدفقة والمتقطعة أيضا ، اللغة الحقيقية ، لغة العواطف . وهنا ينبغى الإشارة إلى اختلاف لغة المسرح عن لغة الشعر . فالشعر لغة، لغة وحسب ، أما لغة

الدراما فهى اتفاق اللغة أو اختلافها مع الحركة والإيماء والديكور والحدث والموقف . قيمة الكلمة فى القصيدة مطلقة ، لكنها فى المسرح ليست إلا نسبية . نضيف إلى ذلك أن القصيدة صيغت من أجل القارئ ، مهما كانت صورة هذا القارئ عند الشاعر ، فى حين أن كل عبارة فى اللغة لمسرحية كتبت فى الوقت نفسه من أجل الطرف الآخر فى الحوار أى الشخص الذى يسمعها ويجيب عليها ، ومن أجل المتفرج الذى عليه أن يشعر بها بشكل أو بآخر . هذه الوظيفة المزدوجة هى التى تضفى على لغة الدراما تفردها وتميزها . وإذا كان (راسين) شاعرا عظيما ، و إذا كان (فاليرى) لم ير فيه إلا " الشاعر " فقد كان شاعر " مسرح ". وإذا كان (بول كلوديل) شاعرا عظيما ، فقد كان ذلك فى خدمة المسرح . وقد أخطأ من ظن أن روائع (كلوديل) إنما كتبت للقراءة . دليل هذا الخطأ ، النجاح الباهر الذى تقابل به عروض مسرحياته .

الفصل السابع

المنولوج والتجنيبة

لا شك أن المونولوج عنصر من عناصر المسرحية ، ولكن الكثير من المسرحيات تخلو منه ، وبخاصة المسرح المعاصر . كذلك فإن استعماله يختلف من كاتب لآخر ؛ بل إن بعض الكتاب يستعملونه بطرق مختلفة وبنسب مختلفة ، فإذا كانت مسرحية (مدرسة الزوجات) تتضمن اثنى عشر مونولوجا ، فإن مسرحية (عدو البشر) للمؤلف نفسه ، لا يوجد بها مونولوج واحد .

ولكن ألا يجمل بنا ، منذ البداية ، أن نعرّف المونولوج ؟ إذا كنا جميعا نعرف ما هو المونولوج ، فإن التعريفات التى تناولته ، اختلفت فى تحديده بل ولم تكن شاملة جامعة . فالحقيقة أنه يصعب أن نعطى له التعريف الدقيق .

فإذا كان القاموس يعرّفه على " أنه مشهد فيه ممثل واحد يتحدث مع نفسه فهو يخلط بين الممثل والشخصية ، ثم ليس من الضرورى دائما أن يكون المتحدث وحده. ففى المشهد الأخير من مسرحية (بايزيد) نجد الشخصية التى تلقى المونولوج وهى (آتاليد) تفعل ذلك أمام شخصية أخرى هى (زايير) ولكن دون اعتبار لوجودها . كذلك فإن التعبير " يتحدث مع نفسه " تعبير فيه لبس وغموض . فهل توسلات (إيستير) فى المسرحية التى تحمل اسمها وابتهالاتها إلى الله تعالى تعد مونولوجا ؟ وبالمثل ، الهوس الذى أصاب (أورست) فى المشهد الأخير من مسرحية (أندروماك) ؟ فأورست فى الحقيقة ليس وحده ، بل معه فى المشهد صديقه ، وهو محاط بجنود ؛ لكنه معزول فى الجنون الذى أصابه ، فلا يرى منهم أحداً .

هذه الأمثلة ، وبالذات الأخير فيها ، تبرهن على صعوبة صياغة تعريف دقيق للمونولوج .

وكما كان دأبنا دائما طوال هذا البحث ، البدء بالمقارنة بالمحادثة العادية، فنحن نجد فيها المونولوج أيضا . وهذا العالم (بياجيه) فى كتابه بعنوان (اللغة والتفكير عند الطفل) يقول :" الكثير من عامة الناس أو خاصتهم ، فى حالة الشرود ، اعتادوا التحدث وحدهم ، والدخول فى حوار بصوت مرتفع " . ودون الدخول فى تحليل علمى لأسباب ذلك ، يكفى أن نقول إن أفكارنا تكون أشتاتا ومزقا من الجمل ، والكلام هو الذى ينظم ويكمل هذه الأشتات وهذه المزق ، ويحوّل الفكرة إلى جملة . فالوسيلة الوحيدة لتحديد أفكارنا وتنظيمها هى صياغتها . وهناك حالة أخرى يكون فيها المونولوج " تمهيدا للغة الاجتماعية " : فالمتحدث الفرد يتخيل أحيانا أشخاصا يخاطبهم . وهذا شائع عند الأطفال، لكنه نادر عند الكبار ، لكنه موجود . وأيا كانت الأسباب ، فالشخص الذى يتحدث مع نفسه ، هو دائما مثار سخرية لنفسه أولا حينما يتنبه لذلك ، وللآخرين . ذلك لأننا نعتبر الكلام الموجه فى حضورنا إلى شخص خيالى دليلا على حالة مرضية تختلف درجاتها من شخص لآخر . " ليس هناك مرسل دون متلق ، باستثناء إذا كان المرسل سكرانا أو مريضا عقليا " (*)

ولكن ، من منا سخر مرة من زميل أو صديق يغنى أمام المرآة وهو يحلق لحيته ، وهو كثير الحدوث ؟ ذلك لأن الغناء له ما يبرره فى حد ذاته ، أما الكلام فلا ، فهو يفترض طرفًا آخر حقيقيا يحاول أن يخبره أو أن يقنعه أو أن يؤثر فيه .

المونولوج الدرامى يختلف عن ذلك تماما ، وهو أحد العناصر التى يشتد فيها الاختلاف بين الفن وبين الحياة . لأن الشخص الذى يتحدث وحده فى المسرح لا يثير السخرية . وذلك لعرف أو تعارف قديم ، ظل قرونا طويلة قائما ، لم يحاول أحد أن يشكك فيه أو يماحك .

(*) جاكوبسون ، بحث فى علم اللغة العام .

إذن ، المونولوج ، بوصفه مصدرًا لثراء الشخصية على المستوى النفسى ، وللقوة الدرامية ، وبوصفه عنصرًا فى الدراما ، فهو بطبيعة الحال توقيفى : فهو إما كلام ، واللغة هنا تتحول عن وظيفتها الأساسية كأداة للاتصال ، وإما أنه تفكير مصاغ فى لغة شفهية ، وهنا يكون تحولاً مصنوعًا ، باعتبار أن " التفكير " لا يُجهر به فى شكل كلام ، وإذا حدث ، يصبح على الفور شيئا آخر .

هذه السمة التوقيفية هى التى تجعل من المونولوج شكلا غامضا من أشكال التعبير الكلامى فى الدراما . فهو يتضمن منحيين ، الأول يركز على التوقيفية ، والآخر يعارضها . أما المنحنى الأول فهو شديد الوضوح فى المسرح الكلاسيكى الذى تنطبق عليه مقولة (آلان) : " ليس هناك ما يتنافى مع المشاكلة إذا كانت المشاكلة غير مصطنعة . " (*)

إن المونولوج غالبا يتدخل فى الدراما فى لحظة حرجة تمر بها إحدى الشخصيات ، وهو يدل على لحظة حاسمة فى الحدث ، ويبرز خطورته ويشدّ الانتباه إلى اضطراب الشخصية وارتباكها . ولا يفوتنا أن نذكر مقولة تودوروف T. Todorov التى يعارض فيها بين الديالوج والمونولوج فيقول: " الأول يمكن اعتباره امتدادًا للثنائية الأولية "سؤال وجواب " أما الثانى فيمكن وصفه بأنه امتداد للشكل اللغوى المعروف بالنداء ؛ إنه التعبير الكلامى الأمثل الذى لا يتوجه إلى أى طرف آخر " .

ومن الطريف ، على عكس ما نتوقع ، أن الأسلوب المستعمل فى المونولوج هو أسلوب النداء ، وهو ينتمى إلى الحوار بطبيعة الحال . ولعل من أوضح الأمثلة على ذلك المونولوج الذى يفتتح مسرحية (سينا) على لسان (إيميليا) التى ، على التوالى ، تخاطب أولا مشاعرها :

" أيتها الرغبات الملحة فى ثأر مجيد
ولّده موت أبى .

(*) آلان ، نظام الفنون الجميلة ، الكتاب الخامس ، الفصل الأول .

يا سليلات حقدى الجامحات .
يا من احتضنك بلا هدى ألمى المضلل .
لك فى نفسى سلطان بعيد .
أمهلينى لحظات أتنفس خلالها .
وأقدر . من خلال ما يغشانى
ما أجازف به وما أسعى إليه .
كلما رأيتُ أغسطس فى أوج مجده .
وكلّما أعدتِ إلى ذاكرتى المنكودة .
أنه بيده قد صرع أبى .
جاعلا منه أول درجة إلى العرش .
وكلما عرضتِ لى تلك الصورة الدامية .
مبعث حقدى . وناتج ثورته .
أسلمت نفسى جميعا لانفعالاتك العارمة .
وآمنت أن من واجبى تقتيل ألف نظير واحد .
غير أننى فى سورة غضبتى هذه العادلة ،
أحب سينا أكثر مما أبغض أغسطس ،
وأشعر بفتور فى احتدادى المستعر ،
حين يدفعنى التمادى فيه إلى المجازفة بحبيبى . "

ثم تخاطب إيميليا " سينا " حبيبها وهو ليس موجودًا معها على المنصة:

" أجل يا سينا ، أنا فى صراع مع نفسى ،
إذ أتصور المخاطر التى أدفعك إليها .
ولئن كنت فى سبيل خدمتى لا تخشى شيئا ،
فإن فى طلبى منك دم الآخرين تعريضا لدمك ـ
فمن مثل هذه القمة الشماء لا تُقطع الرؤوس .

دون أن تستنزل على قاطعها ألفا وألف عاصفة .
إن العاقبة مشكوك فيها . لكن الخطر أكيد .
فرب صديق غير وفى أفشى سر خطتك .
ورب تدبير غير حكيم . أو فرصة لم تنتهز .
جلبا على صاحب التدبير سوء المنقلب .
وأحالا عليك من الضربات ما كنت تبغى توجيهها .
وقد يجرك معه حتى فى هلاكه ؛
ومهما فعل حبك فى سبيل إرضائى .
فلربما سحقك تحته وهو يهوى .
أواه .. كفَّ عن السعى إلى هذه التهلكة ؛
إن ثأرا أفقدك فى سبيله . لا يكون لى ثأرا .
ما أقسى ذلك القلب الذى يستعذب
المباهج التى يفسدها شجى العبرات .
وما أفدحه من مصاب .
موت عدّو يسومنا كل هذه الدموع . "

ثم تخاطب إيميليا مشاعرها من جديد وتخاطب حبها :

" ولكن أيذرف الدمع من يثأر لأبيه ؟
وهل من خسارة لا تهون فى هذا السبيل ؟
وحين يهوى قاتله تحت وقع الضربات .
أيجب أن نحسب حسابا لما يجره علينا موته ؟
حسبك أيتها المخاوف الفارغة . حسبك أيتها العواطف المهينة .
حسبك ضعفا مزريا تلقينه فى قلبى .
وأنت يا باعث هذا الضعف بانشغالك الأجوف .
يا أيها الحب . كن فى خدمة واجبى . وكف عن حربه .

فمجدك فى الخضوع له . وفى قهره عارك .
وكن كريما نحوه . وارض له أن يغلبك .
فكلما أعطيته . أجزل العطاء لك .
ولن يكون نصره سوى تاج على جبينك .

باختصار ، من بين اثنين وخمسين بيتا ، أربعة أبيات فقط لا تخاطب فيها (إيميليا) أحدًا ، ولكن ليس من قبيل المصادفة أن تكون هذه الأبيات هى التى تعرض فيها قضيتها فى شكل أسئلة (الأسئلة الوحيدة فى النص) التى توجهها إيميليا إلى نفسها كما فعل (رودريج) من قبل فى مسرحية (السيد) للمؤلف نفسه .

تقول إيميليا فى هذه الأبيات الأربعة :

" ولكن أيذرف الدمع من يثأر لأبيه ؟
وهل من خسارة لا تهون فى هذا السبيل ؟
وحين يهوى قاتله تحت وقع الضربات .
أيجب أن نحسب حسابا لما يجره علينا موته ؟ "

هذا التنقل بين مخاطبة المشاعر إلى مخاطبة (سينا) الغائب ، ثم إلى مخاطبة المشاعر مرة أخرى ، يجعل من النداء " صورة بيانية " ، أى صيغة، أى ابتعاد مضطرد عن لغة الحديث العادية . لكن الأهم هو أن ندرك السبب العميق الذى يجعل " النداء " حاضرا مقيمًا فى المونولوج . إن المونولوج ، كما رأينا ، " عارض معيق " فى اللغة العادية ، وإذ يراه الكاتب ضروريا ، فهو يُعد ابتعادًا عن اللغة العادية ؛ واستعمال "النداء" يقلص هذا الابتعاد، ويعيد التعارض بين الضميرين الأوليين (المتحدث والمخاطب) هذا التعارض هو السمة الأساسية فى الحوار . وهنا نصل إلى استعمالات مختلطة وتفسيرات حساسة . فلنستمع إلى أندروماك :

" كلا ، إنك لا تأملين أن تشاهدينى مرة أخرى
" أيتها الأسوار المقدسة التى عجزت عن حماية زوجى هيكتور "

(راسين ، أندروماك ، ١ ، ٤)

هذا نداء يخاطب جمادات ، غير أن اللغة فى الوقت نفسه تكاد أن تصبح ما هى عليه فى الحياة العادية ، أداة اتصال ، مع أننا هنا لا نتجاوز مستوى الخدعة ، مستوى التمثيل، أو بمعنى أوضح ، مستوى الفن .

ومن المفيد فى هذا الصدد دراسة صيغة الأمر مع ضمير المتكلم الجمع (نحن) كما ورد فى أحد مونولوجات (فيجارو) :

" أريد ؟ ، بلى ، فلنتظاهر معهم لكى أضرب كلاهما بالآخر "

(زواج فيجارو ، ١ ، ٢)

أو مونولوج (هيرميون) التى ما من شك فى أنها غفلت عن وجود وصيفتها :

" لنبق مع ذلك ، لننغص هناءهما ؛

لنلتمس بعض اللذة فى أن نثقل عليهما .

(أندروماك ، ٢ ، ١)

فى مثل هذه المواقف العصيبة ، تحتاج الشخصية إلى أن تزدوج (تصبح شخصيتين، تصدر الأمر وتتلقاه فى الوقت نفسه) . وحينما يصل هذا الازدواج قمته ، يمكن للشخصية أن تستعمل صيغة المفرد . مثال (أغسطس) فى مسرحية (سينا) حينما يخاطب نفسه وباسمه المجرد :

" ثب إلى نفسك يا أوكتافيوس "

(سينا ، الفصل الرابع ، المشهد الأول)

والآن ، هل هناك اختلاف فى استعمال المونولوج بين التراجيديا والكوميديا ؟ إذا كان (ديدرو) يرى أن التراجيديا أكثر استعمالا للمونولوج من الكوميديا ، فليست العبرة بحجم الاستعمال وإنما بالغرض منه .

إن التراجيديا تنأى عن مخاطبة الجمهور ، أما الكوميديا فهى تكثر من استعمال ذلك، بل تجعله مثيرا للضحك . وأعظم من يفعل ذلك هو (موليير). فهذا سكابان فى (مقالب سكابان) يظن نفسه وحده فيخاطب نفسه . لكن الخادمين الموجودين فى عمق المنصة يستمعان له ويفسدان طبيعة المونولوج :

" أرجانت (معتقدا أنه وحده) - هل سيحاولان الإنكار ؟

" سكابان (على حدة) - لا ، نحن لا نفكر فى ذلك ، الخ .

فالكوميديا تتفجر من هذه البنية المركبة ، فأرجانت يحدث نفسه ، لكن حديثه يدخل فى مكونات عناصر حوار ، ما دام الخادمان يجيبان على تساؤلاته . ولكن الحوار ليس حواراً حقيقيا ، ما دام أرجانت لا يسمع إجابات الخادمين . فالتساؤل خطابى بالمعنى القديم للفظ ، وحقيقى مادام يتلقى إجابة . هذه الازدواجية فى عبارات العجوز هى التى تبث القوة الكوميدية فى النص .

صحيح أن بنية المونولوج عند موليير أكثر تعقيدا منها عند كورنيىْ ، وكذلك ميل المونولوج ليصبح ديالوجا يصل إلى الذروة ؛ إن هذا المونولوج يكاد أن يكون ديالوجا خياليا ، ولكنه لا يصل أبدا إلى هذه الدرجة .

فيما يختص بالتجنيبة أو الحديث على حدة ، يروى الفريد بوشار طُرْفة أبطالها ثلاثة من كبار الكتاب الفرنسيين هم (لافونتين) صاحب الخرافات الشهيرة و (بوالو) الناقد والمنظر المعروف ثم (موليير) . جمعتهم جلسة ناقشوا خلالها ، من بين ما ناقشوا ، موضوع التجنيبات فى المسرح . وكان البعض يرى أنها عملية لا قيمة لها ولا ضرورة. وكان لافونتين بالذات يرى هذا الرأى وكان يقول " إنه من غير المعقول ولا من باب المشاكلة أن تقول شخصية حديثا طال أو قصر ولا يسمعه الطرف الآخر " .

وفى أثناء المناقشة رفع (بوالو) صوته قائلا : " إن (لافونتين) هذا العنيد المكابر المتصلب فى رأيه الذى لا يسمع لصوت العقل ولا يراعى القواعد " ، كل ذلك دون أن يتنبه لافونتين لما يقوله (بوالو) الذى كان يتكلم بحدة وانفعال شديدين . وهنا انطلق الحاضرون فى ضحكة عالية . وسأل (لافونتين) عن سببها . فأجاب (بوالو) قائلا : " أنت ضد استعمال التجنيبات فى المسرح ، وأنا منذ ساعة من الزمن وأنا أكيل لك الشتائم والسباب دون أن تتنبه لما أقول " .

لقد أراد (بوالو) أن يثبت لصديقه المعارض أن من الممكن أن يقول شخص بصوت مرتفع كلاما لا يدركه الطرف الآخر الذى يكون مشغولا بشىء آخر .

ومن المعروف أن الأفراد ، فى الحياة اليومية ، لا يلجأون إلى التجنيبات فى أحاديثهم. فمثل هذا النوع من التعليقات يظل قيد الذهن دون أن يتم التعبير عنه ، كذلك لأن المتحدث لا يحبذ إطلاع الآخرين على دخيلة نفسه ، وأخيرا لأن استعمال التجنيبات ، لو حدث ، لأخرج اللغة من وظيفتها الأولى ، وهى التواصل بين الأطراف . كل ذلك يقودنا إلى القول بأن التجنيبات هى خاصة من خصائص اللغة الدرامية ، وهنا أيضا يختلف الفن عن الحياة . لذلك كان من المفيد دمج الديالوج والتجنيبات فى موضوع واحد . فالفوارق بين الظاهرتين غير واضحة : وإذا كان المونولوج ليس تجنيبة ، فإن كل تجنيبة هى مونولوج مهما قصرت.

والحقيقة أن الاعتقاد العام كان يميل إلى اعتبار " التجنيبات " ظاهرة تخرج على قاعدة المشاكلة ، ومن ثم كان الكلاسيكيون وبخاصة (كورنىْ) يعبرون عن تحفظهم فى استعمالها . أما (ديدرو) فكان يفضل أن يستبدل بها الأداء الصامت أو البانتوميم . ومع كل فنحن نجد تجنيبات فى مسرح كورنى وعند (موليير) و (ماريفو) و (بومارشيه) .

وأكثر شىء يهمنا فى التجنيبات هو الوظيفة التى تؤديها ، ونحن يمكن أن نصنف التجنيبات طبقا لمعايير مختلفة ، من ذلك طبيعة العلاقات بيت المتحدثين ، كذلك علاقة التجنيبة بالديالوج ومدى اندماجها فيه .

ولكن ما هى مبررات استعمال التجنيبات ؟ باستثناء النوع الزائف منها، وهو الذى يخاطب جمهور المتفرجين (وهو نادر الحدوث) ، يمكن أن نقول إن التجنيبة ما هى إلا صوت النفس البشرية ، وهى التفكير وقد تحول إلى كلام مسموع يطلع عليه المتفرج . وهى ، كالديالوج ، يسمح للكاتب الدرامى بأن يكشف عن دخيلة شخصية بعينها . ولكنها لا تقتصر على ذلك ، فهى من الممكن أن تبرر حادثة أو تصرفا معينًا أو وجهة نظر بعينها. فهذا (أرنولف) فى مسرحية موليير (مدرسة الزوجات) ، وفى الوقت الذى يقرأ فيه غريمه (أوراس) الخطاب الذى ألقته إليه إيناس خطيبة الأول ، يصيح قائلا فى تجنيبة :

" الخائنة . هذا إذن فائدة تعلمك للكتابة فها أنت تسخرّين هذا الفن ضدى "

كذلك من الممكن أن تستخدم التجنيبة فى تجلية لحظة حاسمة فى المسرحية ، كما فى مسرحية بومارشيه (زواج فيجارو) حينما عزم فيجارو على الزواج من حبيبته سوزان، إذا بمارسيلين تتدخل لمنع هذا الزواج الذى يتوافق منعه مع رغبات الكونت ، فيعبر عن ذلك فى تجنيبة :

" مارسيلين (للكونت) - لا تسمح به (الزواج) ياسيدى . فقبل أن تسمح به ، أنت مطالب بإنصافنا . إن هذا الرجل يربطنى به وعد والتزام .

الكونت (على حدة) - ها قد حان موعد انتقامى .

(زواج فيجارو ٢ ، ٢٢)

ففى هذه التجنيبة إشارة ذكية من الشخصية إلى ما ستسير إليه الأمور فى المرحلة القادمة .

وتلعب التجنيبات دورا مهما فى مسرحيات (ماريفو) التى يشيع فيها استخدام التنكر الذى يملى تناقضات مستمرة بين التفكير والأقوال . وهو تناقض يعلى من شأن الديالوج ويفيد المتفرج فى متابعة الأحداث . فى مسرحية (لعبة الحب والمصادفة) وفى الوقت الذى يعترف فيه (دورانت) بخطته ، نسمع (سيلفيا) تقول صائحة فى تجنيبة :

" آه ، الآن عرفت حقيقة قلبى "

(لعبة الحب والمصادفة ، ٢ ، ١٢)

بعد ذلك ، وبعد ما قدم (دورانت) من تفاسير ، نسمع من (سيلفيا) تجنيبة أخرى تقول : " فلنخف عنه من أكون " ، وهى تجنيبة تختلف قيمتها الدرامية عن السابقة . والتى يمكن إلغاؤها ما دامت (سيلفيا) مستمرة فى استخدام عبارة " حضرتك " فى تخاطبها مع (دورانت) باعتبار أنه السيد وهى الخادمة . والتعارض بين التجنيبتين واضح وله مغزاه . فالأولى تضفى عمقا على النص ، أما الثانية فتفيد فى معرفة قرار سيلفيا ، وهو قرار يتحكم فى خاتمة المسرحية .

وهذه تجنيبة فى مسرح بومارشيه تبين لنا مدى الدور الجوهرى الذى يمكن أن تؤديه . المشهد الذى يتواجه فيه الكونت مع فيجارو ويحاول كل منهما خداع الآخر . هذا الخداع المتبادل ينبغى أن يطلع عليه المتفرج . والمشهد نفسه يفقد قوته الدرامية إذا لم تكن النوايا المضمرة تضفى على الكلام المنطوق قيمته الحقيقية . خمس مرات تسمع التجنيبات (اثنتان فى كل مرة) مثل :

" الكونت (على حدة) ؟ يريد أن يذهب إلى إنجلترا ، إذن فهى لم تتكلم ؟

فيجارو (على حدة) - يحسب أننى لا أعرف شيئا ؛ فلأتعامل معه بأسلوبه نفسه.

الكونت (على حدة) ؟ يريد البقاء . فهمت . لقد أفشت سوزان سرى.

فيجارو (على حدة) - فلأبادله . مكرا بمكر ، وأعامله طريقته .

(٣ ، ٥)

لعلنا هنا أمام أرقى أنواع التجنيبة ، فهى هنا لا تقتصر على كشف نفسية الشخصيات . بل مع تواتر استعمالها تصبح نوعا من التعليق على الأحداث . وقد نصل إلى نوع من الكتابة الدرامية المزدوجة . وفى ذلك نوع من المعارضة للطابع التقليدى "الخطى " المتتابع للغة البشرية . ولا نبالغ إذا قلنا أن التجنيبة تؤدى ، بالنسبة لبقية النص، ما تقوم به الموسيقى فى إحدى أوبرات موتزار مثلا ، المصاحبة الموسيقية بالنسبة للغناء .. وليس من قبيل المصادفة أن يصدر مثل هذا الاستعمال المتصل عن كاتب كان يحلم بتجديد فن الأوبرا وكتب فى يوم من الأيام أوبرا (طارار) Tarare

وكما أن وظائف التجنيبات مختلفة ، فإن أشكالها أيضا تختلف . وكلما كانت التجنيبة صرخة تعبر عن النفس البشرية كانت طبيعية أكثر .

والتجنيبة كما وصفها (دى بينياك) ينبغى أن تكون بالغة القصر ، نصف بين من الشعر ، على الأكثر بيتًا كاملاً . ولكنها لا تكون بيتين على الإطلاق . وأفضل التجنيبات ما كان كلمة واحدة . وهذه الكلمة الواحدة قد تكون صيحة تعجب مثل " آه ! أنا أنفجر ! " التى أطلقها (أرنولف) المخدوع فى مسرحية (مدرسة الزوجات) حينما علم أن (أوراس) يحب فتاته (إيناس) [1] . ومسرح موليير حافل بمثل هذه

(١) موليير ، مدرسة الزوجات ، ١ ، ٤ .

التجنيبات وهى فى مسرحياته تختلف من ناحية العدد ومن ناحية الطبيعة . فهى كثيرة فى مسرحيتى (مدرسة الزوجات) و (أمفيتريون) ، وهى قليلة بل نادرة فى مسرحيات أخرى ، فمسرحية (عدو البشر) ليس فيها سوى تجنيبتين اثنتين وهو الأمر الذى يتناسب مع طبيعة بطل المسرحية الصريح الذى لا يبطن عكس ما يظهر. وعلى عكس ما هو متوقع ، فقد أجرى موليير هاتين التجنيبتين على لسان بطله (ألسست) فى اللحظة التى أصبح فى مقدور الحبيبين أن يصارح كل منهما الآخر . التجنبية الأولى عادية جدا :

" أيتها السماء ، هل أتستطيع السيطرة على انفعالاتى ؟) " (١).

أما التجنيبة الثانية فهى طويلة جدا على غير العادة :

" أيتها السماء ، هل هناك افتراء أقسى من ذلك ؟ "
أو أن يعامل قلب بهذه الطريقة ؟
لقد تملكنى غضب عليها له ما يبرره .
جئت أشكو ، فإذا بها تشاجرنى !
لقد بلغت آلامى وشكوكى مداها .
تتركنى أصدق كل شىء ، وتباهى بذلك .
ومع كل ، فقلبى أضعف من أن يستطيع
أن يحطم القيود التى توثقه ،
ولا أن يستخف بالحبيب الجحود الذى صار به متيما !

لا شك أن هذه الأبيات العشر وضعت فى مكانها الصحيح فى الوقت الذى نفد فيه صبر (سيلمين) وتظاهرت فيه بأنها تنهى المحادثة ، وبطبيعة الحال ، تبتعد عن (ألسست) . كذلك فإن هذه التجنيبة تحليل للكرب الذى تشعر به الشخصية وطبيعة الصراع الداخلى الذى يعتمل فى نفس (ألسست) . فهى ليست صرخة قلب كما فى

---

(١) موليير ، عدو البشر ، ٤ ، ٣ .

الحالة الأولى ، وإنما هى تحليل نفسى للشخصية . وإن المقارنة بين هاتين التجنبتين ليدل على مدى الاختلاف فى أشكال التجنيبات[1] .

من ناحية أخرى ، يأتى استعمال التجنيبات فى المسرحيات الكوميدية أكثر بكثير من استعمالها فى التراجيديات كما أسلفنا . فهذا (راسين) مثلا ، لا يستعملها إلا للضرورة القصوى .

بقى أن نعرف لماذا ينبغى أن نضم التجنيبة والمونولوج فى دراسة واحدة . فهما شكلان من أشكال الحديث لا وجود لهما أو لا يكادان يوجدان فى الأحاديث العادية ، ولكن المسرح درج على استعمالهما لسهولتهما و لضرورات درامية . ولعل الهدف الأكبر لهذين النوعين من أنواع التعبير الدرامى أنهما يكشفان عن دخيلة الشخصيات ، كما أنهما تبرزان التباين بين التفكير والكلام المنطوق ، وهو تباين فى الحياة العادية نشعر به لكنه يظل حبيس النفس البشرية ، ولا يخرج إلى حيز التعبير . ومن ثم يمكن للشخصية أن تختلف عن الشخص ، كما تختلف الحياة عن المسرح .

ولا يسعنا إلا أن نشير فى نهاية الحديث عن التجنيبة والمونولوج إلى موقف المسرح المعاصر من هذين الشكلين من أشكال التعبير الدرامى . الحقيقة أن من النادر استعمالهما عند الكتاب المعاصرين . بل لقد خصص لهما جان تارديو مسرحيتين فى مجموعته بعنوان (مسرح الغرفة) هاجم فيهما هذا التقليد المصنوع والذى يثير الضحك . ولعل التطور الكبير الذى شهده الإخراج المسرحى والديكور وبخاصة الضوئى منه ، قد عوّض عن استعمال مثل هاتين الوسيلتين التقليديتين .

(١) موليير ، عدو البشر ، ٤ ، ٣ .

الفصل الثامن

الأمثال والحكم

فى لغة الحديث العادية ، كما نعلم ، يحدث أن نستعمل بعض الأمثال والحكم على أنها شواهد . ومثل هذه النصوص تعبّر فى أغلب الأحيان عن فكرة عامة تأتى صياغتها فى جملة تكون – من وجهة نظر النحو – مستقلة عما قبلها وما بعدها . فليس هناك رابط شكلى بالسياق . ومن أمثلة ذلك فى لغتنا العربية :

" من شابه أباه فما ظلم "

" التعليم فى الصغر كالنقش على الحجر "

" الطبق ينضح بما فيه "

وفى لغة الحديث العادية التى لا تتحرى الدقة ، نجد هذه النصوص من النادر أن يطرأ عليها بعض التغييرات . ومن يفعل ذلك يتهم فى صدقه ونزاهته ، ويرمى بالتقول والإدعاء.

ولغة المسرح ، فى هذا الصدد أيضا ، تختلف عن لغة الحديث العادية . ففى المسرح قد يأتى الشاهد وقد طرأ عليه تغيير . من ذلك ما يفعله (بومارشيه) فيعيد صياغة الأمثال ويحوّر العبارات الجاهزة ، والنص عنده يحتفظ بقيمة درامية ، لأن التحوير الذى يطرأ على النص ، وهو غير متوقع ، يجريه المتحدث ويكشف عن طبيعة الشخصية . فى مسرحية (حلاق أشبيلية) نقرأ .

" بازيل : وكما يقولون فى الأمثال : ما يحسن أخذه ،

بارتلو : فاهم ، يحسن

بازيل : الاحتفاظ به .

بارتلو : آه ! آه !

بازيل : عندى الكثير من هذه الأمثال ، أجريت عليها بعض التغيرات .

(٤ ، ١)

وكما هو واضح ، فليس هذا النص حكمة أو مثلا . ولكن حينما يستقل النص المذكور من الناحية النحوية ، يصبح صياغة لفكرة مبتكرة فى شكل لا يقل ابتكارًا قام بها المؤلف. ومن ثم نصبح أمام صور بيانية غير متوقعة وصياغة دقيقة مختصرة . كما نجد ذلك عند (كورنيىْ) الذى استقلت الأمثال عنده والحكم عن سياقها وعاشت حياتها الخاصة . من ذلك هذه الحكمة فى مسرحية (السيد) :

" إن قيمة الإنسان لا تحسب بعدد سنوات عمره"[١].

ولكن ما قيمة ذلك عند الكاتب الدرامى ؟ إن ما يحدث بالنسبة لمثل هذه الشواهد هو ما يحدث بالنسبة للصور البيانية فى العمل الدرامى . فهى إذا جاءت أجمل من اللازم ، فإنها تجذب الانتباه وتحوله عن الموضوع والموقف، وبالتالى يكون تأثيرها بالسلب على القيمة الدرامية ؛ وتنفصل عن السياق والموقف . باختصار تصبح مثلا سائرا مستقلا عما قبله وبعده . وقد تنبه المنظرون للمسرح إلى هذه الحقيقة ، فطالب بعضهم بمراعاة شروط معينة فى استعمالها ، ومنهم " دى بنياك " . كذلك أكد كورنيىْ أن مثل هذه النصوص " لا ينبغى المبالغة فيها دون تطبيقها على الخاص " (أى الموقف) . لكن الحقيقة أن كورنيىْ أكثر من استعمالها وبخاصة فى مسرحياته الأولى . وهو هنا يختلف عن راسين الذى يتحفظ كثيرا فى استعمالها .

فى مسرحية (فيدر) ، يحاول (إيبوليت) أن يدافع عن نفسه أمام والده الذى يتهمه بالخيانة . وذلك بذكر شواهد وأفكار عامة لها صفة الحكم :

---

(١) السيد ، ٢ ، ٢ .

" قلّب أمامك صفحات حياتى وما تعرفه عنى ،

" فلا بد أن تسبق الجريمة الكبرى بعض الجرائم الصغرى .

" إن من يتجاوز الحدود المشروعة

" يستطيع فى النهاية أن ينتهك حرمة أقدس الحقوق ،

" فكما أن للفضيلة درجاتها ، كذلك للجريمة دركاتها ؛

" ولم يحدث قط أن رأينا البراءة الخجول ،

" تتحول فجأة إلى غاية الفسوق " (١)

ولكن مثل هذه الفقر نادرة الوجود فى التراجيديا الراسينية . وهى تمهيد لسرد حجج أخرى أكثر خصوصية ، وبذلك لا يمكن عزلها عن السياق .

أحيانا تكون قيمة الحكمة خفية ، أو تأتى صياغتها فى شكل استفهامى :

" الإيمان بدون عمل ، هل هو إيمان حقيقى ؟ (٢)

والذى يهمنا فى مجال دراستنا هنا هو ما يمكن أن يتعرض له الكاتب الدرامى من سوء استعمال لهذه الحكم والأمثال ، وانعكاس ذلك بالسلب على القوة الدرامية للموقف الدرامى . يقع الكاتب فى المحظور إذا هو استسلم كثيرا لثلاثة غوايات : التظرّف ، والفن والموعظة، وإذا فاته أن العمل الدرامى كالجسد الواحد ، يتصل بعضه ببعض ، ويعتمد بعضه على بعض ، وكل عنصر مرتبط بالكل ولا قيمة له إلا من خلال علاقته بهذا الكل .

التسليم بهذه المبادئ ينبغى أن تستتبعه دراسة من خلالها نستوضح الاستعمالات المختلفة للحكم والأمثال عبر عصور الأدب المختلفة . والحقيقة أن الإسراف فى استعمالها قائم منذ العصور الأولى ، بحيث نستطيع أن نقول إن الأدب الفرنسى ، كالأدب العربى سواء بسواء ، هو أدب أخلاقيين ، أو أدب أخلاقى .

---

(١) فيدر ، ٤ ، ٢ .

(٢) أتالى ، ١ ، ١ .

الخاتمة

هذه الدراسة لا تزعم أنها أوفت الموضوع حقه من البحث وألمت به من جميع جوانبه ، فهو موضوع متشعب حى ، بمعنى أنه فى نمو مضطرد، كاللغة الحية التى تفرز كل يوم مفردات ومصطلحات جديدة . فما العمل ونحن أمام لغات عديدة لا لغة واحدة ، وكلها حية ، كمصدرها ، المسرح ، سواء بسواء ؟

إن هذه الدراسة مجرد بحث أو محاولة ، والتشعب يبدأ بلحظة الإبداع ، وما يطرأ عليه من جانب المخرجين والممثلين وسائر العاملين فى المسرح ، ثم الجمهور . فالكاتب المسرحى على عكس الروائى أو الشاعر ، لا يعمل وحده .

وللتدليل على مدى هذا التشعب الذى يستتبعه استحالة الوفاء أو بمعنى أصح الإيفاء ، نذكّر فقط بآخر نوع من اللغات الدرامية التى تحدثنا عنها ، وهو ما يختص بالأمثال والحكم، إذ كان من المفروض أن يشتمل هذا الجانب الحديث أيضا على الآيات القرآنية والأحاديث النبوية التى تطرّز النصوص الدرامية العربية . وعلى ذلك تقاس بقية اللغات الدرامية حينما نتحدث عنها فى ثقافة بعينها لها هويتها الخاصة وسماتها النوعية التى تميزها عن غيرها .

كذلك كان من المفروض دراسة جانب آخر لا يقل أهمية وهو ما يختص بلغات الشخصيات الدرامية بعد فراغ الكاتب من عمله . هذه اللغات التى من المنتظر أن تأتى موافقة لظروف الشخصيات الاجتماعية ، ومن ثم ملبية لمتطلبات الواقعية ، أحيانا تتناقض تناقضات يسخّرها الكاتب ويفيد منها . فقد نجد لغة الشخصية مناقضة لوضعها الاجتماعى؛ فالضحك الذى يتفجر من مسرحيات (جارّى) مثلا مصدره أن ما من ملك، فى المسرح ولا فى الواقع، يتكلم كما يتكلم " أوبو " . لكن التأثير الدرامى

يأتى أحيانا من التنافر بين لغة الشخصية والموقف الذى تمر به فى لحظة معينة ، ومع الديكور المحيط بها ، بل ومع أحاديث غيرها من الشخصيات .

ولأن اللغة الدرامية لغة عرض ، فهى لغة " كاملة " ، فليس كل عناصرها الكلامية تختلف عن لغة الحديث اليومية وعن لغة الكتابة وحسب ، وإنما لأن كل ما يصاحب هذه اللغات الكلامية من حركات وإيماءات وسياقات وفعل وموقف ، الخ ؛ أكثر قيمة وتأثيرا مما فى الحياة اليومية ، حيث تنصب اهتماماتنا على تبادل الفهم ، فلا نقيم وزنا إلا للكلمات وحدها ومعانيها وحسب. هل نذكّر بمقولة (يونسكو) البليغة " كل شىء فى المسرح لغة ؟ كل شىء ليس سوى لغة ؟ [1] ؟

إن العمل المسرحى الجيد يفرض بين عناصره المختلفة توازنا " هشا " و " خطيرا " فى الوقت نفسه ، ويشكل منها جميعا كلاً معقدًا يتغير كل لحظة .

وإذا سألنا الآن : ما وظيفة هذه اللغة الخاصة والمختلفة عن أحاديثنا اليومية العادية ؟ نكتشف طابعًا آخر جوهريا لهذه اللغة . هذه اللغة التى تعرض ، فلأنها تعرض ، فهى ذات وظيفة مزدوجة . وفى ذلك ما يكفى لجعلها مختلفة جذريًا عن لغة الحديث العادية بالرغم من وجود بعض أوجه الشبه " الخادعة " . إن أبسط عبارة فى لغة الدراما تكون موجهة فى الوقت نفسه إلى الشخصية التى تخاطبها و إلى الجمهور . فالكاتب يصوغها للشخصيات (كأنه واحد منهم ويخاطب كلا منهم) ولهؤلاء القوم المجتمعين الذين يصغون السمع ؛ وتحليل طبيعة أى عبارة أو حوار هو قبل كل شىء تحليل للعلاقة القائمة بين تأثيرين اثنين ، التأثير على الطرف الآخر المستمع (كما فى الحياة العادية) والتأثير على ذلك الحكَم (بالمعنى الواسع للكلمة) الذى يمثله جمهور المتفرجين . هذان التأثيران يمكن أن يكونا متشابهين إلى حد ما ، إذا استطاع الكاتب أن يقيم نوعا من التوافق الكافى بين الشخصية وبين الجمهور . ولكن التأثيرين يمكن أيضا أن يكونا متعارضين ، وهنا يحق لنا أن نسأل : هل مثل هذا التعارض

(١) المذكرات والمذكرات الضدّ ص ١١٦ .

لا يشكل أحد المصادر الأساسية للضحك أو للكوميديا ؟ حينما يقول دون جوان : " سيدى ، إذا جلست فستكون فى وضع أفضل للكلام " ليست عبارة كوميدية لأنها فاضحة بالنسبة للجمهور كما هى بالنسبة للدون لويس . ولكن أجمل عبارات (لابيش) و (فيدو) تفجر الضحك ، لأنها غبية ، غباء هجوميا ، وكذلك يراها المتفرجون ، فى حين أن الشخصيات لا تلاحظ مثل هذا الغباء . إن الممثل إذا ضحك من النص ضاع كل تأثير ، ليس فقط لأن الشخصية تحل فورًا محل الممثل ، وإنما كذلك ، وبالذات لأن هذا الممثل يتصرف كأنه متفرج ، مادام يحكم على النص بدلا من أن يؤديه . وهنا لا يبقى سوى تأثير واحد ، ولا نصبح فى مسرح ، ولا نصبح أمام لغة درامية .

طبيعة أخرى تختص بها اللغة الدرامية شغلت الكثير من العاملين فى مجال المسرح، وهى أن الكتابة فى عملية الإنشاء تسبق القول ، واللغة الدرامية تتعامل بالطريقتين دون أن تختلط بهذه أو بتلك . وقد حاولنا فى ثنايا البحث أن نبرز هذه الظاهرة . مما حدا بنا إلى إظهار الاختلافات بين المكتوب والمنطوق ، بصرف النظر عن أوجه الشبه بينهما . صحيح أن عملية الكتابة أو عملية النطق هى تعامل مع علامات أو رموز اللغة ، ولكنه تعامل يختلف من حالة لأخرى ، لأن ظروف الإنشاء والتلقى للرسالة هى أيضا مختلفة ، بل وفى أغلب الأحيان متعارضة . ومن هنا يأتى تفرد اللغة الدرامية التى توفق إلى حد ما بين الأضداد : فهى قريبة جدا من لغة الكلام العادى ، بل وتقلدها فى نقائصها التى تكتسب حينئذ قيمة جمالية ، لكنها بعيدة عنها كل البعد ، أكثر منها استرسالا وإيقاعا واهتماما بالتأثيرات . وهى قريبة من لغة الكتابة إلى حد كبير أحيانا ، ولكن مع عدم الاختلاط بها وإلا فقدت صفاتها الدرامية المميزة . يقول (جان آنوى) : " جيرودو هو الذى علّمنى أن فى المسرح يمكن أن تكون اللغة شاعرية ومصطنعة ، وتكون أكثر واقعية من لغة الاختزال" . واللغة الشاعرية هنا ليست هى لغة الشعر ، واللغة المصطنعة ليست هى اللغة المكتوبة بأسلوب علمى . فالشعر غايته فى ذاته ، أما المسرح ، كما فى الحياة ، فاللغة لا تكون غايتها فى ذاتها أبدا . وهذا يفسر ، أن الشاعر ، من بين جميع المبدعين ، هو الذى يجد صعوبة فى أن يصبح كاتبا مسرحيا حقيقيا . ومن الخيانة لراسين والإساءة إليه ، كما

أسلفنا ، أن نرى فيه شاعرًا وحسب ، أو قبل أى شىء آخر . وقد أوضحنا كيف أن النص يفقد قيمته الدرامية كلما وجدنا فيه بعض الصور البيانية مثلا ، مستعملة لذاتها من أجل جمالها . وهذا ما جعلنا نعتبرها من " غوايات الكتابة " .

وهكذا تتضح لنا شيئا فشيئا الخصائص النوعية ، لنوع ، هو فى التصنيف "الطبيعى"

معزول بشكل مطلق بسبب اللغة الخاصة التى يستعملها ، لو لم يكن التقدم التقنى قد أحدث أشكالا جديدة من التعبير هى فى مجملها ، مع المسرح ، تشكل ما يمكن أن نطلق عليه فنون العرض . لا نقصد التمثيل الصامت الذى تضرب جذوره فى التاريخ والذى لا يستعمل اللغة ، ولكننا نقصد أشكالا درامية جديدة أصبحت متاحة بسبب وجود الإذاعة المسموعة والمرئية والسينما .

إن فنون العرض هذه تستعمل لغة ذات وظيفة مزدوجة ، هذا صحيح . ولكن هناك اختلافات . فالمسرحية الإذاعية تتعارض تماما مع التمثيل الصامت . فالتمثيل الصامت بحكم طبيعته صامت ، أى لا يتكلم ، فهو أخرس. والمسرحية الإذاعية إذا جاز التعبير ، لا ترى ، فهى عمياء . ومن ثم فإن المستمع يشعر دائما بنقص معين حينما يستمع فى الإذاعة إلى مسرحية كتبت للمسرح ، حتى مع وجود الصوت المحايد الذى يصف ما يجرى فوق المنصة . إذن ، ألا نرى أن الإذاعة ، وقد فرضت ظروفا خاصة للبث والاستقبال ، تفرض أيضا طرائق خاصة للكتابة ؟ ليس فقط لأن النص يجب أن يقول ، بقدر المستطاع ، ما لا نراه ، ولكن ، وأيضا ، لأن مثل هذا الحوار ، لا يستعمل الصمت الذى إذا طال لظن المستمع أن ذلك بسبب قطع التيار الكهربائى . وبذلك يفقد المسرح الإذاعى عنصرًا جوهريا من عناصر اللغة الدرامية ؛ لذلك كان الحوار فيه يخضع لضرورات أخرى ، وكان إيقاعه ، بنوع خاص ، مختلفًا ، والزمن يتم التعبير عنه بصورة أخرى . إذن فالمسرح الإذاعى ، بالنسبة للمسرح العادى ، هو فن فقير .

أما فيما يختص بالسينما ، فقد كان لابد من مرور عشرات السنين لكى يكتشف هذا الفن قوانينه ، أى لكى نقيس مدى اختلافه عن المسرح . إن المقارنة بين هذين

الفنيين يحتاج إلى مجلدات ينبغى التركيز فيها على الاختلافات . يكفى أن نقول إن السينما ، وقد أصبحت ناطقة ، ظلت لسنوات طويلة تتسم باللغو والثرثرة . والحقيقة أن السينما هى فن الصورة ، وهذه الصورة لها معناها ، وهى مع بقائها أمام المتفرج وتكبيرها تستطيع أن تعنى كل شىء أو كل شىء تقريبا ، مما يجعل الكلمة فى أغلب الأحيان عقيمة ، وهكذا حينما نطق الفيلم خرس الممثلون تقريبا . فى هذه النقطة تختلف اللغة الدرامية عن اللغة السينمائية اختلافا أساسيا . لأن العناصر المرئية فى المسرح تكون عادة تابعة للعناصر الكلامية . وعلى عكس ما يعتقد الكثيرون، فإن المسرح أقرب إلى الحياة العادية من السينما ، لأننا فى المسرح ، كما هى الحال فى الحياة ، يظل " النص " هو العنصر الأساسى .

ومن ناحية أخرى ، فإن المسرحية الجيدة لا تفقد من سحرها وقيمتها الدرامية حينما يتم عرضها من خلال الشاشة الصغيرة ، إذا توافر لها المخرج الجيد . أما الأفلام السينمائية ، التى تعرض من خلال التلفزيون ، فإنها تصبح شيئا لا يطاق . فلماذا ؟ بكل بساطة لأن العناصر المرئية فى التلفزيون تخدم بطريقة ممتازة ، بل وأفضل مما فى السينما . فالتقريب والتكبير يبرز ملامح الوجوه الإنسانية وتعبيراتها مهما بلغت من الدقة . يأتى الخلاف فى رأينا من اختلاف ظروف التلقى ، تلقى الرسالة . فالحقيقة أن العرض التلفزيونى ليس عرضا بالمعنى الدقيق ، فليس هناك جمهور بالمعنى الحرفى للفظ ، فهو عرض " حميمى " إذا جاز التعبير . وليس هناك من فن آخر يقربنا أو يعطينا الانطباع بهذا القرب من الممثلين ، فهم يكادون يجالسوننا ونقرأ فى وجوههم أقل ما يمكن أن تعبر عنه العيون والشفاه ، بالإضافة إلى الكلام ، الأمر الذى يجعل النص ، بالرغم من الاهتمام المنصب على الصورة ، يحتفظ بكل أهميته.

بعد هذه الجولة الطويلة فى دراسة اللغة الدرامية وشمائلها ، هل نستطيع أن نوصّف العمل المسرحى السيئ ؟ قد يعرضنا ذلك للمساءلة ، مع أن العملية لا تحتاج إلا إلى جمع بعض الملاحظات المتناثرة فى ثنايا البحث . فقد تعرضنا للعيوب الأسلوبية فى المسرحية السيئة طوال الدراسة . وهى تقتصر على الكلام مع إهمال

عناصر العرض الأخرى الحركية بالذات . وهذه العيوب تتلخص فى الإسراف فى استخدام أو الوقوع فى الأعراض المعيقة وتشوهات اللغة ، ضعف أو سوء الاسترسال والتسلسل فيما يخص الحوار ، فقدان الإيقاع ، الافتقار إلى التأثيرات (الإيفيهات) ، الإخلال بوحدة اللهجة بدون أسباب موجبة ، الفشل فى جعل الشخصيات تنطق بما يتناسب مع وضعها ، عدم تحقيق توازن مناسب بين ما يقال وما يكتب ، عدم ربط كل عنصر ببقية العناصر المسرحية ، الخ . معايير كثيرة يمكن أن تؤدى إلى الفشل .

كنا نرجو أن تكون هذه الدراسة أشمل وأكمل ، فتحدد اللغة الدرامية لكل كاتب ، وبخاصة كتاب المسرح المعاصر الذين لم يأخذوا حظهم الوافى من الدراسة . ولكن ما يخفف إحساسنا بالتقصير هو أن تكون هذه الدراسة بداية ومحاولة تتلوها محاولات أخرى أعمق وأشمل .

المراجع

١ - المسرحيات

- ANOUILH (Jean) Pièces noires, Paris, éd. Calmann-Lévy, La Sauvage. Pièces roses, Paris, éd. Calmann-Lévy, Le bal des voleurs, Le rendez-vous de Senlis, Léocadia. Antigone. Ardèle ou la Marguerite, Réalités littéraires, sept., n:
- BEAUMARCHAIS, Théâtre complet de Beaumarchais, texte établi et annoté par R. d'Hermies, Paris éd. Magnard, Les Classiques verts, un vol. In-P.
- BECKETT (S.) En attendant Godot, Paris, Les editions de minuit, Fin de partie, Paris, Les editions de minuit.
- BERNARD (J.J.), Martine, pièce en cinq tableaux, Paris, éd. Albin Michel, 1925.
- CLAUDEL (Paul), Théâtre, Paris, N.R.F., Bibl. de la Pléiade, 1956 et 1959.
- COCTEAU (J.), Les Chevaliers de la table ronde, pièce en trios actes, Paris, éd. Gallimard, 137.
- CORNEILLE (Pierre), Théâtre complet, Paris, N.R.F. Bibl. de la Pléiade, 1950.
- DIDEROT, Théâtre, éd. Assézat, Paris, Garnier, s.d.
- FEYDEAU (Georges), Théâtre complet, Paris, éd. le Bélier,
  t. 1 Occupe-toi d'Amélie.
  t. 3 On purge Bébé.
  t. 7 La Dame de chez Maxim, Feu la mère de madame.
- HUGO (V.), Œuvres complètes, Paris, éd. du Club du livre, Ruy Blas, t. 5.
- IONESCO (Eugène), Théâtre, t. I, éd. Gallimard, La Contatrice chauve.
- JARRY (Alfred), Tout UBU, Paris, Librairie générale française, Le Livre de poche, 1962, Ubu-Roi.
- MARIVAUX, Théâtre complet, éd. N.R.F. Bibl. de la Pléiade.
- MOLIÈRE, Œuvres completes de Molière, texte établi et annoté par G. Michaut, Paris, Imprimerie nationale de France, 1947.

- OBALDIA (René de),Théâtre, Paris, éd. Grasset, 1966, Du Vent dans les branches de sassafras.
- PAGNOL (Marcel), Topaze, pièce en quatre actes, Paris, éd. Fasquelle, 1930.
- PIRANDELLO (Luigi), Théâtre, Paris, éd. Gallimard, 1950-1953. t. 1 Six personages en quête d'auteur, Chacun sa vérité . t. V Ce soir on improvise.
- RACINE, Œuvres completes, t. I Théâtre, Paris, N.R.F. Bibl. de la Pléiade, 1950.
- RENARD (J.), Théâtre complet, Paris, éd. Le Bélier, 1957, un vol.
- SALACROU (R.), Théâtre, Paris, éd. Gallimard,
  t. 3 L'Inconnue d'Arras.
- SARTRE (J.P.). Huis-clos, pièce en un acte, éd. Gallimard, 1947.
- TARDIEU (J.) Théâtre de chamber, Paris, éd. Gallimard, nouv. Éd. 1966, Les pièces citées sont dans le tome I.

٢ – كتب نقدية

- ALAIN, Système des beaux-arts, Paris, éd. Gallimard, 1926.
- ARTAUD (Antonin), Le Théâtre et son double, Paris, éd. Gallimard, 1938; 2ᵉ éd., 154 p.
- ASLAN (Odette), L'Art du Théâtre, recueil de textes, Paris, éd. Seghers, nouv. Éd., 1963.
- AUBIGNAC (abbé d'), La Pratique du Théâtre, éd. de Pierre Martino, Paris, éd. Champion, 1927.
- BARRAULT (J.-J.), Phèdre, mise en scène et commentaires, Paris, éd. du Seuil, 1946.
- BARTHES (Roland), Le Degré zero de l'écriture, Paris, éd. du Seuil, 1953.
- BOILEAU, Art poétique, dans Œuvres completes, Paris, N.R.F. Bibl. de la Pléiade, 1966.
- BONNEFOY (Claude), Entretiens avec Eugène Ionesco, Paris, éd. Pierre Belfond, 1966.
- BRUNETIÈRE (F.) Le Style de Moliére, dans Études critiques, t. VII, Paris, 1903, pp. 85-132.

- CLAUDEL (Paul), Conversation sue Jean Racine, dans Œuvres en prose, Paris, N.R.F., Bibl. De la Pléiade, pp. 448-467.
- CRAIG (E.G.), De l'art du théâtre, Paris, éd C. Lieuter, s.d., 225 p.
- DOAT (Jan), L'Expression corporelle du comédien, Paris, éd. de l'Amicale, 1966.
- DULLIN (Charles), L'Avare de Moliére, mise en scène et commentaires, Paris, éd. du Seuil, 1946.
- HUGO (V.), Préface de Cromwell, dans Œuvres complétes, Paris, éd. du Club du Livre, t. 3, pp. 39-87.
- IONESCO (Eugène), Notes et contre-notes, Paris, éd. Gallimard, 1962.
- JAKOBSON (Roman), "Linguistique et poétique", dans Essais de linguistique générale, Paris, Les éditions de minuit, s.d.
- LA FONTAINE, Les Amours de psyche et de Cupidon, dans Œuvres diverses, Paris, N.R.F., Bibl. de la Pléiade, 1958, pp. 121-259.
- MAULNIER (Thierry), Lecture de Phèdre, nouv. Éd., Paris, éd. Gallimard, 1967.
- MEYER (Jean), Le Mariage de Figaro, mise en scène et commentaires, Paris, éd. du Seuil, 1953.
- PIAGET (J.), Le Langage et la pensée chez l'enfant, Neuchatel, Delachaux et Niestlé, 3'éd., 1947.
- SAUSSURE (F. de), Cours de linguistique générale, Paris, Payot, 1955.
- TODOROV (T.), "Les Anomalies sémantiques", dans Langages, n'1, mars 1966.
  Littérature et signification, Paris, éd. Larousse, 1967.
- VALÉRY (Paul), Œuvres, Paris N.R.F., Bibl. de la Pléiade, 1957 et 1960.

الفهرس

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٥٠٨٧ / ٢٠٠٥